

CARLO GINZBURG

# Relações de força

*História, retórica, prova*

*Tradução*

Jônatas Batista Neto



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2000 by Carlo Ginzburg

*Título original*

Rapporti di forza — Storia, retorica, prova

*Capa*

João Batista da Costa Aguiar

sobre *Cabeça com escarificações*, 1907, Pablo Picasso

Copyright © 2002 by Herdeiros de Picasso

*Preparação e índice onomástico*

Tania Mano Maeta

*Revisão*

Carmen S. da Costa

Maysa Monção

Os capítulos 1, 2, 3 e 4 foram publicados em inglês com o título de *History, rhetoric, and proof* — *The Menachem Stern Jerusalem Lectures*, Hanôver/ Londres, University Press of New England, 1999.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ginzburg, Carlo

Relações de força : história, retórica, prova / Carlo Ginzburg ; tradução  
Jônatas Batista Neto. — São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

Título original: Rapporti di forza : storia, retorica, prova  
ISBN 85-359-0275-9

1. Aristóteles – Contribuições à filosofia da história 2. Historiografia 3.  
Jesuítas 4. Retórica 5. Valla, Lorenzo, 1406-1457. De falso credita et ementitia  
Constantini donatione declamatio. I. Título.

02-4115

CDD-901

Índice para catálogo sistemático:

1. História : Filosofia 901

[2002]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3167-0801

Fax (11) 3167-0814

www.companhiadasletras.com.br

a Italo Calvino e Arnaldo Momigliano

## Sumário

|                                                                         |         |
|-------------------------------------------------------------------------|---------|
| Agradecimentos .....                                                    | 9       |
| Nota à edição italiana .....                                            | 11      |
| <br>Introdução .....                                                    | <br>13  |
| 1. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez .....                   | 47      |
| 2. Lorenzo Valla e a doação de Constantino .....                        | 64      |
| 3. As vozes do outro — Uma revolta indígena nas<br>ilhas Marianas ..... | 80      |
| 4. Decifrar um espaço em branco .....                                   | 100     |
| 5. Além do exotismo: Picasso e Warburg .....                            | 118     |
| <br>Notas .....                                                         | <br>137 |
| Crédito das ilustrações .....                                           | 181     |
| Índice onomástico .....                                                 | 183     |

## Agradecimentos

Dos dias passados em Jerusalém conservo uma lembrança indelével. Agradeço à família de Menahem Stern e Zvi Yekutiél pelo honroso convite e a Yosef Kaplan por sua calorosa hospitalidade e paciência. A preparação para publicação deste pequeno livro se tornou mais difícil do que eu esperava. O trabalho de revisão, que se iniciou no Getty Center em Santa Monica no ano de 1995, concluiu-se no Wissenschaftskolleg de Berlim, em 1997. Agradeço a ambas as instituições pela hospitalidade e pelo apoio. Muitas pessoas me ajudaram com críticas e sugestões. Agradeço a Pier Cesare Bori, Mordechai Feingold e Alberto Gajano (pela Introdução); Gianna Pomata e, de modo particular, Julia Annas (pelo primeiro capítulo); Matthew S. Kempshall (segundo capítulo); Maria Luisa Catoni (os dois primeiros capítulos); Gisela Bock, Mordechai Feingold e John Elliott (terceiro capítulo); Saul Friedlander, Paul Holdengräber, Kyong Ryong Lee e Franco Moretti (quarto capítulo). Naturalmente, a responsabilidade pelos eventuais equívocos cabe apenas a mim.

Os três primeiros capítulos retomam as conferências feitas em Jerusalém. Eles apareceram, respectivamente, em italiano nos “Quaderni storici”, nº 85 (abril de 1994); em francês como introdução a Lorenzo Valla, *La donation de Constantin*, Paris, 1993; e em grego em “Ta Istoriká — Historica”, 12 (junho de 1995). Os textos foram revisados e modificados por ocasião da publicação em volume. O quarto capítulo é inédito.

Sou muito grato a John e a Anne Tedeschi pela competência e pela amizade com as quais, mais uma vez, me ajudaram traduzindo a Introdução e revendo o texto e as notas.

Bolonha, agosto de 1998

Ao traduzir estas conferências para o italiano, modifiquei frases aqui e ali, acrescentei algumas referências bibliográficas e corriji os erros. O novo título leva em conta o quinto capítulo, inédito, que retoma o texto de uma conferência feita na Biblioteca Hertziana de Roma, no dia 25 de janeiro de 1999. Agradeço a Salvatore Settis por suas observações e a Christoph Liutpold Frommel, diretor da Hertziana, por me ter convidado para participar da comemoração da conferência feita por Aby Warburg no mesmo lugar, setenta anos antes.

A versão italiana [que serviu de base para a edição brasileira] leva em conta as críticas feitas por Perry Anderson e Maria Luisa Catoni (que sugeriu a inclusão do quinto capítulo). Agradeço muito aos dois e também a Giovanna Ferrari que me ajudou a corrigir alguns equívocos. Dos que restam, a responsabilidade é minha.

Bolonha, outubro de 2000

## Nota à edição italiana

O subtítulo do livro corresponde ao título da edição americana (*History, rhetoric, and proof*). Perry Anderson objeta que eu não deveria falar de *proof* [prova] e sim, mais modestamente, de *evidence* [testemunho]: uma distinção que desaparece em *prova* no italiano. Na verdade, o grego clássico também a ignorava: a diferença entre provas “técnicas” e “não técnicas”, a qual, em substância, corresponde à que existe entre *proof* e *evidence*, foi introduzida por Aristóteles na *Retórica* (ver capítulo 1) para reagir contra a imprecisão da palavra *pístis* (prova). Mas, em italiano, assim como em outras línguas modernas, a palavra “prova” é associada a uma outra ambigüidade, talvez mais instrutiva. *Provare* [provar] significa, por um lado, “validar” e, por outro, “experimentar”, como observou Montaigne falando de seus próprios *Ensaio*s. A linguagem da prova é a de quem submete os materiais da pesquisa a uma aferição permanente: “provando e confirmando”, como rezava a famosa divisa da Academia [científica florentina] del Cimento. A fórmula correspondente em inglês moderno — *trial and error* — evoca na palavra

*trial* a verificação (*test*) e a tentativa (*attempt*), o tribunal e a Casa da Moeda. Quem controla as ligas metálicas é o *saggiatore* [ensaiador] (em inglês *the assayer*): a palavra que agradou a Galileu. Caminhamos às apalpadelas, como o *luthier* que bate delicadamente, com os nós dos dedos, na madeira do violino: uma imagem que Marc Bloch contrapôs à perfeição mecânica do torno, para sublinhar o inextirpável componente artesanal do trabalho do historiador.

## Introdução

1. História, retórica, prova: nessa seqüência, o termo menos óbvio hoje é o último. A contigüidade largamente aceita entre história e retórica empurrou para as margens a existente entre história e prova. A idéia de que os historiadores possam provar algo parece a muitos antiquada e até ridícula. Mas mesmo quem manifesta algum desconforto diante do cenário intelectual reinante considera, quase sempre, como certo que retórica e prova se excluem reciprocamente.<sup>1</sup> Neste livro procuro mostrar, no entanto, a) que, no passado, a prova era considerada parte integrante da retórica e b) que essa evidência, hoje esquecida, implica uma concepção do modo de proceder dos historiadores, inclusive os contemporâneos, muito mais realista e complexa do que a que está hoje em voga.

2. As teses cépticas baseadas na redução da historiografia à sua dimensão narrativa ou retórica circulam já há alguns decênios, ainda que as suas raízes sejam, como se verá, mais antigas. Como de

costume, os teóricos da historiografia que as propõem pouco se preocupam com o trabalho concreto dos historiadores. Mas estes, também, depois de fazerem uma homenagem convencional à *tendência lingüística* ou *retórica* em voga, se mostram bem pouco inclinados a refletir sobre as implicações teóricas da sua profissão. Raramente a distância entre reflexão metodológica e prática historiográfica efetiva foi tão grande quanto nos últimos decênios. Parece-me que o único modo de superá-la é tomar a sério o desafio céptico, procurando expressar o ponto de vista de quem trabalha com os documentos, no sentido mais amplo do termo. A solução que proponho transfere para o âmago da pesquisa as tensões entre narração e documentação. Mas não é meu intuito pôr de acordo teóricos e historiadores e, provavelmente, descontentarei a todos.

À primeira vista esses temas dizem respeito apenas ao pequeno círculo de especialistas: historiadores, filósofos e estudiosos de metodologia da história. Mas é uma aparência enganosa. Como se verá, a discussão sobre história, retórica e prova levanta uma questão que interessa a todos: a convivência e o choque de culturas. Aceitar a existência de costumes e valores diversos dos nossos parece a muitos ato obrigatório; aceitá-los sempre e de qualquer maneira parece a alguns (entre os quais me incluo) intolerável. Pode-se adotar uma atitude pragmática, decidindo caso por caso: véu islâmico e infibulação são coisas bem diferentes. Mas até o véu islâmico, como se viu há alguns anos em França (e como se vê hoje, com conseqüências bem mais trágicas, na Argélia), levanta questões de princípio que não é possível ignorar.<sup>2</sup> Temos o direito de impor as nossas leis, os nossos costumes e os nossos valores a indivíduos provenientes de outras culturas?

Por alguns séculos uma resposta afirmativa a essa pergunta, por parte dos países europeus empenhados na expansão colonial, foi algo previsível, ainda que a justificativa variasse: da relação direito — dever, ligada a uma civilização que se definia como supe-

rior, ao direito do mais forte (e, mais freqüentemente, uma combinação de ambos). Hoje, num tempo no qual a convivência, não raro conflituosa, entre culturas diversas se transferiu para as metrópoles, ouve-se cada vez mais a afirmação de que os princípios morais e cognitivos das várias culturas não podem ser objeto de comparação. Essa atitude que, em teoria, deveria desembocar numa tolerância ilimitada provém paradoxalmente de uma premissa similar ao princípio que faz coincidir a justiça com o direito do mais forte. Poderíamos falar de relativismo céptico em duas versões, uma branda (nas intenções mas nem sempre nas conseqüências) e a outra feroz. Essas posições tão distantes politicamente, se não totalmente opostas, têm uma raiz intelectual comum: uma idéia de retórica não apenas estranha mas também contraposta à prova.<sup>3</sup> É uma idéia que remonta a Nietzsche. A sua gênese, remota e próxima, lança uma luz inesperada sobre as discussões hodiernas acerca das relações entre as culturas.

3. Nietzsche falou, com admiração, de Tucídides muitas vezes; numa ocasião fez menção ao “terrível” diálogo entre os atenienses e os mélios.<sup>4</sup> O episódio é bem conhecido. Durante a Guerra do Peloponeso, travada entre Esparta e Atenas e os respectivos aliados, os habitantes da ilha de Milo, então colônia espartana, tentaram, num primeiro momento, se manter neutros; depois, diante das imposições dos atenienses, se rebelaram. A resposta de Atenas foi cruenta: em 416, os homens de Milo foram mortos e as mulheres e crianças escravizadas.<sup>5</sup> Do ponto de vista político e militar, tratou-se de um evento de pouca importância. Tucídides decidiu dar-lhe um grande relevo: o brevíssimo relato da punição dos mélios é precedido por um longo diálogo que ocupa os capítulos 85-113 do livro V da obra. Aos representantes dos mélios que invocam as razões da justiça, os representantes dos atenienses opõem, com implacável frieza, as razões do poder:

[...] deveis saber, tanto quanto nós, que o justo, nas discussões entre os homens, só prevalece quando os interesses de ambos os lados são compatíveis, e que os fortes exercem o poder e os fracos se submetem.<sup>6</sup> (v, 89)

Os mélios declaram confiar na proteção dos deuses, aos quais sempre honraram, e dos espartanos, dos quais são aliados. Ninguém os protegerá, argumentam os atenienses. Todos — homens e deuses — devem sujeitar-se à necessidade natural que leva quem tem o poder a exercê-lo, sempre e como pode. A essa necessidade obedecerão até os atenienses:

Em nosso caso, portanto, não impusemos esta lei nem fomos os primeiros a aplicar os seus preceitos; encontramos-la vigente e ela vigorará para sempre depois de nós; pomo-la em prática, então, convencidos de que vós e os outros, se detentores da mesma força nossa, agiríeis da mesma forma.<sup>7</sup> (v, 105)

Como observou três séculos mais tarde Dioniso de Halicarnasso, Tucídides se encontrava exilado na Trácia: do diálogo entre atenienses e mélios, ele não podia ter testemunhos nem diretos nem indiretos. Aos olhos de Dioniso isso não justificava o caráter inverossímil do diálogo. Jamais, por exemplo, os atenienses poderiam dirigir-se a outros gregos de maneira tão brutal, sem sequer fazer menção à justiça. Desse modo, Tucídides violava os critérios, estabelecidos por ele mesmo, para justificar a inclusão de discursos na sua própria obra (I, 22). Dioniso supôs que Tucídides estivesse escrevendo movido por ressentimento contra a cidade que o exilara. Uma outra observação, à qual Dioniso retorna duas vezes, chega, pelo contrário, ao âmago da estrutura do diálogo: enquanto as primeiras frases se referem a discursos alheios, o que se segue tem uma forma dramática.<sup>8</sup>

Vejamos então o início do diálogo. Os atenienses declaram que os mélios haviam solicitado que o encontro não se desenrolasse diante da assembleia:

[...] para evitar que a maioria se deixe levar pelo efeito de um discurso seguido, ouvindo rapidamente argumentos sedutores sem poder replicar.<sup>9</sup> (v, 85)

Sustentou-se que essas palavras descreviam a maneira pela qual o colóquio verdadeiramente se desenrolou: uma interpretação que, a meu ver, deve ser excluída.<sup>10</sup> É mais razoável supor que elas ofereçam a chave para a leitura do que se seguirá. O “discurso ininterrupto” é baseado em argumentos que os mélios denunciam como “sedutores”, “enganadores”, “incontroláveis” (*anélengkta*), isto é: subtraídos a uma “aferição” (*élenkhos*). A referência negativa a esse termo técnico é digna de nota. O que os mélios rechaçam é o discurso da retórica, feito para tentar conseguir o consenso popular. A ele, opõem o diálogo a portas fechadas, no qual será possível discutir “sem belas frases” (v, 89), sem dissimulação ou preocupações de consenso, coisas que, normalmente, devem permanecer ocultas à maioria.<sup>11</sup>

Nietzsche, que admirava em Tucídides o mestre do realismo, imune aos escrúpulos moralistas, dava provavelmente como certo que ele compartilhasse das teses formuladas pelos atenienses.<sup>12</sup> Já houve quem, referindo-se a Nietzsche, sustentasse que Tucídides não podia deixar de reconhecer a superioridade dos argumentos dos atenienses, tendo em vista que o curso dos acontecimentos lhes havia dado razão.<sup>13</sup> Essa conclusão é discutível, por dois motivos. Por um lado, não se demonstrou que Tucídides identifica direito com êxito. Por outro, a longo prazo, o êxito, como se sabe, não sorriu mesmo aos atenienses. Aqui se insere a questão, longamente debatida, da data de composição da obra de Tucídides. A ameaça-

dora alusão dos mélios à possibilidade de que os atenienses, por sua vez, acabassem sendo derrotados (v, 90) situaria a elaboração do diálogo, assim como, talvez, a maior parte da obra, após 404: Tucídides teria querido mostrar, por meio de um caso exemplar, a arrogância imperialista que havia conduzido Atenas à ruína.<sup>14</sup> Mesmo a atitude de desconfiança em relação à retórica, que os oligarcas mélios favoráveis a Esparta apresentam, no início do diálogo, como uma arte para seduzir “a maioria” com argumentos atraentes e falaciosos, era muito provavelmente compartilhada por Tucídides, fortemente crítico no que diz respeito à democracia ateniense.<sup>15</sup>

4. Os argumentos propostos pelos atenienses na discussão com os mélios lembram, de perto, como já foi várias vezes sublinhado, os de Cálicles, um dos interlocutores do *Górgias*, que Platão escreveu pouco depois de 387. Tal semelhança tem sido geralmente reduzida a um elemento exterior ao texto: as idéias de Cálicles que, no entanto, nos são conhecidas apenas por meio do *Górgias*.<sup>16</sup> Será mais prudente limitar-se a um confronto entre os dois textos, o diálogo entre os atenienses e os mélios e o diálogo platônico. Como se verá, esse confronto nos leva de novo a Nietzsche.

Pouco depois do início, Sócrates faz um pedido ao retórico Górgias: “Dá-me então uma prova dessa tua habilidade de responder em poucas palavras; da tua habilidade de fazer longos discursos e, depois, me darás a prova uma outra vez”.<sup>17</sup> Aqui também, como em Tucídides, os discursos longos dos retóricos devem dar lugar aos discursos concisos, baseados por um lado na alternância de perguntas e respostas (449c) e, por outro, na contestação.<sup>18</sup> Depois de ter observado que rebater uma tese não significa lançar um ataque pessoal contra quem a propôs, Sócrates declara ser um daqueles que, a contestar, preferem ser contestados (458a): uma elegante antecipação da tese provocadora, apresentada pouco depois, segundo a qual é melhor sofrer injustiça do que cometê-la.<sup>19</sup> Górgias

é convidado a aceitar essas regras; do contrário, diz Sócrates, é melhor interromper logo. De forma análoga, antes de iniciar a discussão com Pólo, Sócrates adverte: “Como fazíamos eu e Górgias, rebato e deixa rebater, em parte interrogando e, em parte, aceitando ser interrogado” (462a).

No curso do diálogo, Sócrates denuncia a retórica como uma arte “enganadora” (465b), comparando-a a outras formas de “adulação” como a sofística, a cosmética e a cozinha (463b). Elas são a imagem deformada da justiça, da legislação, da ginástica e da medicina: as duas primeiras são artes ligadas à alma (isto é, à política); as duas últimas, artes ligadas ao corpo. À luz dessa classificação, a estrutura do *Górgias* parece totalmente coerente.<sup>20</sup> As artes discutidas uma após a outra — retórica, justiça, política — pertencem a um âmbito único, o da alma: a primeira como deformação da segunda, a terceira na qualidade de arte mais geral, a qual inclui ambas (junto com a legislação e a sua versão deformada, a sofística).

Sócrates sustenta que é melhor sofrer injustiça do que fazê-la e Pólo acaba por lhe dar razão. Cálicles intervém indignado, contrapondo a natureza à Lei:

[...] segundo a natureza, com efeito, é mais feio tudo o que é também pior, sofrer uma injustiça por exemplo. Segundo a lei, pelo contrário, é fazer a injustiça. (483a)

Suportar agravos não é coisa de homens, mas de escravos. Os legisladores, que são os mais fracos e os mais numerosos, fazem as leis preocupados com os próprios interesses. Sendo inferiores, ficam bem contentes de serem iguais. Essa tirada sarcástica dá a entender que Cálicles, mesmo tentando agradar a todo custo ao povo de Atenas (coisa que lhe atrai as censuras de Sócrates), tem idéias muito apartadas das democráticas.<sup>21</sup>

Mas parece-me que a própria natureza mostra que é justo que quem é melhor tenha mais do que quem é pior, e quem é mais poderoso tenha mais do que quem é menos poderoso.

A introdução da idéia de justiça no âmbito da natureza anuncia uma argumentação similar à formulada pelos atenienses no diálogo com os mélios. Essa semelhança torna-se, como já foi notado, mais cerrada lá onde Cálicles supera a oposição tradicional entre *physis* e *nómos*, “natureza” e “lei” (ou “convenção”) para asseverar que o domínio dos mais fortes sobre os mais fracos é, como já se haviam expressado os atenienses em polêmica com os mélios, uma “lei” (Tucídides v, 105):

Mas eu penso que eles fazem essas coisas com base no direito natural e, também, por Zeus, com base na Lei [...].<sup>22</sup> (483e)

Conhecia Platão a obra de Tucídides? Sobre essa hipótese, discutiu-se muito, chegando-se em geral a uma conclusão negativa.<sup>23</sup> Segundo alguns intérpretes, mesmo a convergência citada mostraria apenas que tanto Tucídides quanto Platão costumavam reagir às idéias que circulavam então em Atenas, nos ambientes influenciados pelos sofistas.<sup>24</sup> Mas a afirmação de Cálicles, se reintegrada ao contexto, sugere uma relação direta com o texto de Tucídides:

Mas parece-me que a própria natureza mostra que é justo que quem é melhor tenha mais do que quem é pior, e quem é mais poderoso tenha mais do que quem é menos poderoso. E ela nos demonstra que é assim em muitos casos e, no que diz respeito aos homens, em todas as cidades e em todas as famílias, e também entre os outros animais; demonstra que o justo se julga desta forma: o mais forte domina o mais fraco e acaba por ter mais do que ele.

Com efeito, qual foi o direito de que se valeu Xerxes ao empreender a guerra contra a Grécia ou o seu pai contra os citas? É possível invocar inúmeros outros exemplos desse gênero! (Górgias, 483e-484a)

Entre esses inúmeros exemplos, os leitores de Platão devem, com certeza, ter incluído também a punição de Milo, que se tornara parte da propaganda antiateniense.<sup>25</sup> Essa hipótese é reforçada pelas palavras já citadas, e que se seguem imediatamente, sobre a “lei da natureza” como a lei do mais forte. Elas são comentadas em termos que, ainda uma vez, ecoam Tucídides:

[...] com base na lei, mas a da natureza, e não, com certeza, com base na que venha a ser estabelecida por nós. (Górgias, 483e)

Essa lei nós não a estabelecemos e nem fomos nós os primeiros a utilizá-la. (Tucídides v, 105)

A expressão *nómon títhemi*, aprovar uma lei, é banal. Mas, de forma alguma era banal, então, a idéia de usar o termo “lei” a propósito da natureza; a tal ponto que tanto os atenienses quanto Cálicles sentem a necessidade de precisar: “lei sim, mas não feita por nós”. O Górgias foi escrito poucos anos após o fim da Guerra do Peloponeso. Como Tucídides, e num espírito ainda mais explicitamente antidemocrático, Platão tentou entender como se havia chegado ao desastre.<sup>26</sup> Na conclusão de uma verdadeira arenga contra a democracia ateniense, Sócrates exclama, dirigindo-se a Cálicles: “tu me forçaste a falar como um verdadeiro demagogo” (519e). São palavras que retomam, em tom de desafio jocoso, a censura que, anteriormente, Cálicles lhe fizera por expressar-se “como um autêntico demagogo” (482c).<sup>27</sup> Mas essa faceta retaliação tem um fundo sério: são os filósofos, e não os retóricos, que sabem o que é a política. “Creio estar entre os poucos atenienses”, exclama de

forma incitante Sócrates, “que examinam a arte da verdadeira política e talvez seja o único, entre os contemporâneos, que a exerce” (521d). Nos políticos atenienses, e em Péricles em particular, Platão via os verdadeiros responsáveis pela derrota sofrida por Atenas. O ataque contra a retórica lançado no *Górgias* nascia nesse clima e com uma dura conotação antidemocrática.

5. Podemos imaginar a emoção do jovem filólogo Nietzsche ao ler o *Górgias* pela primeira vez.<sup>28</sup> O domínio do mais forte sobre o mais fraco determinado por uma lei da natureza à qual obedecem indivíduos, povos e Estados; a moral e o direito como projeções dos interesses de uma maioria de fracos; a submissão à injustiça definida como moral para escravos: sobre esses temas, Nietzsche iria refletir toda a sua vida, encontrando a moral para escravos no cristianismo e a natureza implacável na obra de Darwin. Cálicles revelou Nietzsche a ele próprio. No entanto, Nietzsche nunca o citou, salvo uma única referência nas lições de Basiléia sobre Platão, não destinadas à publicação.<sup>29</sup> Mas, na famosa passagem sobre “o magnífico animal louro em busca de presa e vitória” (*Genealogia da moral*, 1, 11), Nietzsche implicitamente prestou homenagem a Cálicles, que havia falado dos pequenos leões que a sociedade não consegue domar.<sup>30</sup> A altivez de Cálicles o candidatava à veneração pequeno-burguesa de Nietzsche pela diferença.<sup>31</sup>

A retomada e a reelaboração das idéias de Cálicles foram, para Nietzsche, um ponto de chegada. No seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, ele havia sentido a necessidade de polemizar com Sócrates — um Sócrates moderno, por trás do qual aflorava a imagem de Rousseau, o progenitor da Revolução Francesa e do socialismo.<sup>32</sup> Pouco depois, Nietzsche, indiretamente, deu seqüência à polêmica com Sócrates, ao reavaliar a retórica, ainda que se deva dizer, sem demora, que se tratava de uma retórica muito

diversa daquela que fora teorizada (e, em parte, praticada) no âmbito da democracia ateniense.

Da retórica, dissera Sócrates no final do *Górgias* (527c), “se deve sempre fazer uso visando à justiça, assim como de qualquer outra atividade”. Nietzsche buscou na retórica um instrumento para refletir “sobre a verdade e a mentira em sentido extramoral”.<sup>33</sup> Este é o título de um breve ensaio inacabado, nascido de um ambicioso projeto concebido no limiar dos trinta anos e jamais levado a cabo. Num certo momento Nietzsche pensou em intitulá-lo *O filósofo. Considerações sobre a luta entre arte e conhecimento* (1872-3).<sup>34</sup> Essas páginas, publicadas postumamente (*Über Wahrheit und Lüge* [Acerca da verdade e da mentira], 1903), abrem-se com uma brevíssima fábula:

Era uma vez, num ângulo remoto do universo e muito além dos infinitos sistemas solares, um planeta sobre o qual alguns animais inteligentes descobriram o conhecimento. Foi o instante mais arrogante e mais mentiroso da “história do mundo”, mas tudo isso durou só um minuto. Após algumas poucas pulsações da natureza, o planeta esfriou e endureceu e os animais inteligentes, aos poucos, foram morrendo.

Diante da imensidão do cosmo, os tempos da história humana e as pretensões humanas são insignificantes. Se pudéssemos nos comunicar com um mosquito, descobriríamos que até o mosquito se acha o centro do mundo. Mas a pretensão do homem de conhecer a verdade, além de ser efêmera, é também ilusória. Ela tem as suas raízes na regularidade da linguagem, mas, “nas palavras, a verdade nunca tem importância e nem mesmo uma expressão adequada. Caso contrário, com efeito, não existiriam tantas línguas”. Toda palavra generaliza arbitrariamente uma experiência sensorial

absolutamente específica; todo conceito encerra uma metáfora esquecida, mergulhada no inconsciente.

O que é então a verdade? Um exército móbil de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em resumo: uma suma de relações humanas que foram reforçadas poética e retoricamente, que foram deslocadas e embelezadas e que, após um longo uso, parecem, a um dado povo, sólidas, canônicas e vinculatórias. As verdades são ilusões das quais se esqueceu a natureza evasiva, são metáforas que se esgarçaram e perderam toda forma sensível, são moedas cujas imagens se apagaram e são levadas em consideração apenas como metal e não mais como moedas.

Ser verdadeiro significa servir-se das metáforas usuais. A expressão moral disso é, portanto, a seguinte: até agora temos ouvido falar apenas da obrigação de mentir segundo uma sólida convenção, ou seja: de mentir como convém a uma multidão, num estilo marcante para todos [*in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen*].<sup>35</sup>

O termo “estilo” é, nesse contexto, revelador. A idéia de que estilos artísticos igualmente excelentes não podem ser comparados remonta, pelo menos, a Cícero. Mas, por meio do cruzamento com noções como “gosto” ou “civilização”, direta ou indiretamente ligadas ao encontro com culturas não européias, essa idéia terminara por aflorar também o âmbito moral e o cognitivo.<sup>36</sup> Nietzsche desenvolveu as latentes implicações relativistas da noção de “estilo” para remover um preconceito antropocêntrico tenaz. Se é verdade que o mosquito e o passarinho percebem o mundo de forma diversa do homem, perguntar-se qual entre essas percepções do mundo é a mais correta é uma questão sem sentido porque remete a critérios inexistentes:

[...] com efeito, entre duas esferas absolutamente diversas, como o sujeito e o objeto, não existe nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão mas, no máximo, uma relação estética.<sup>37</sup>

O impulso fundamental do homem, o de criar metáforas, encontra o seu próprio ápice no mito e na arte. O escopo da cultura é o domínio da arte sobre a vida, como ocorreu na Grécia antiga.

6.

O que é então a verdade? Um exército móbil de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em resumo: uma suma de relações humanas que foram reforçadas poética e retoricamente, que foram deslocadas e embelezadas e que, após um longo uso, parecem, a um dado povo, sólidas, canônicas e vinculatórias [...].

Nos últimos decênios, essa passagem acabou por se transformar no resumo da nova interpretação de Nietzsche, visto como aquele que, pela primeira vez, enfrentou “a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem”.<sup>38</sup> Mas essa paradoxal fortuna póstuma acabou por obscurecer o sentido global do ensaio *Acerca da verdade e da mentira*, do qual tais frases foram tiradas.

As idéias que estão no centro daquelas páginas inacabadas — que a linguagem seja intrinsecamente poética e que toda palavra seja originalmente um tropo — derivam de um livro de Gustav Gerber — *Die Sprache als Kunst* [A linguagem como arte], 1871 — que Nietzsche utilizou repetidamente, com frequência à letra, nas suas próprias lições universitárias sobre a retórica.<sup>39</sup> Mas Nietzsche apresentou essas idéias dentro da moldura de um *conte philosophique*.<sup>40</sup> A fábula de abertura parece escrita no espírito das *Operette morali* [historietas morais] de [Giacomo] Leopardi [1798-1837], um autor pelo qual Nietzsche, naquele verão de 1873, tinha parti-

cular interesse.<sup>41</sup> A descoberta do conhecimento por parte do gênero humano inscreve-se numa perspectiva cósmica e é assim ridicularizada. O *in principio* [no início] de Nietzsche soa como uma paródia do primeiro capítulo do *Gênesis*. Essa interpretação é confirmada pela única passagem na qual, num livro destinado à publicação, Nietzsche aludiu a *Acerca da verdade e da mentira*. No prefácio ao segundo volume de *Humano, demasiado humano*, ele tratou do fato de ter-se separado da filosofia de Schopenhauer, ao qual dedicara a terceira das *Considerações inactuais*. A reviravolta havia sido antecipada num ensaio “mantido em segredo” sobre a verdade e a mentira, escrito no auge de uma crise de cepticismo moral que o havia comprometido tanto “na crítica quanto no aprofundamento de qualquer pessimismo preexistente”: porque já então, observou Nietzsche, “eu não acreditava mais em nada, como diz o povo — nem em Schopenhauer”.<sup>42</sup> A irônica referência ao ponto de vista do povo parece pouco apropriada a uma reflexão céptica de caráter abstrato e especulativo. Aos olhos do povo que “não acreditava mais em nada”, afastou-se da religião dos pais e não crê mais em Deus.

7. “Nascido na casa de um pastor”, disse Nietzsche a respeito de si mesmo, numa de suas numerosas notas autobiográficas.<sup>43</sup> Filho de um pastor, neto (por parte de ambos os genitores) de pastores protestantes, Nietzsche estava naturalmente destinado a tornar-se, por sua vez, pastor. Entre os seus livros, havia o exemplar da Bíblia na tradução de Lutero, que pertencera ao pai, morto quando Friedrich tinha cinco anos. O volume ainda existe: na página de rosto, Nietzsche escreveu o próprio nome e uma data, “novembro de 1858”. Havia pouco tempo entrara na escola de Pforte. Aí estudou hebraico e o Velho Testamento, mas sempre com um olho na filologia clássica: numa nota daquele período, observou que seria possível estudar a Torá da forma como F. A. Wolff havia enfrentado

a questão homérica, atribuindo as várias partes a diversos autores. Em Bonn, onde, no outono de 1864, se inscreveu na Faculdade de Teologia, Nietzsche seguiu, além de cursos de História da Igreja e de Filologia Clássica, as lições de Constantin Schlottmann sobre o Evangelho de São João.<sup>44</sup> Mas, poucos meses depois (janeiro de 1865), decidiu dedicar-se exclusivamente aos estudos filológicos: uma escolha que sua mãe recebeu com desgosto e desaprovação.<sup>45</sup> Num curriculum vitae redigido em Leipzig alguns anos depois (1869), Nietzsche declarou que o seu antigo interesse pela teologia estava vinculado exclusivamente ao “aspecto filológico da crítica dos Evangelhos e da pesquisa das fontes neo-testamentárias”. Mas, numa outra versão do mesmo texto, pode-se ler uma declaração mais íntima, quase uma confissão: “Na época eu imaginava ainda que a história e a pesquisa histórica pudessem dar uma resposta direta a certas questões religiosas e filosóficas”.<sup>46</sup> Era com as perguntas sobre Deus e o mundo que se concluía a autobiografia redigida seis anos antes.<sup>47</sup> O Nietzsche de 25 anos parecia despedir-se ironicamente da sua própria adolescência. Mas era um desapego cheio de ambigüidade. A aula inaugural dada em Basileia, em maio de 1869, terminava com uma “confissão de fé” — a expressão é significativa — que invertia orgulhosamente a famosa frase de Sêneca: “Fez-se filosofia aquela que havia sido filologia”.<sup>48</sup> A filologia clássica tomara o lugar da neotestamentária como instrumento capaz de responder a questões religiosas e filosóficas fundamentais. Mas, daí a pouco, Nietzsche começou a trabalhar num livro alheio e adverso, na forma e na substância, à filologia acadêmica: *O nascimento da tragédia* (1872). A resposta não se fez esperar com o violentíssimo opúsculo de Wilamowitz (*Zukunftsphilologie!*, “Filologia do futuro!”) no qual Nietzsche era acusado de ignorância, de distorção preconcebida das fontes e, no final, convidado brutalmente a mudar de profissão. Acontecimentos relevantes iam acompanhados de pesadas alusões pessoais: Wilamowitz, alguns

anos mais jovem do que Nietzsche, havia freqüentado também a célebre escola de Pforte.<sup>49</sup>

O panfleto de Wilamowitz saiu em junho de 1872. Nos meses que se seguiram Nietzsche deve ter começado a tomar consciência da impossibilidade de conciliar filologia acadêmica e vocação filosófica. Em setembro, preparando o curso sobre a retórica, ele leu e releu o livro de Gerber, *Die Sprache als Kunst* [A linguagem como arte], e se deparou com uma passagem na qual a insuficiência de qualquer tradução era mencionada com o fim de demonstrar a natureza poética inerente à linguagem.<sup>50</sup> Gerber remetia à famosa página de Goethe na qual Fausto compara diversas traduções da palavra *lógos* no primeiro versículo do Evangelho de São João, partindo da de Lutero: “Im Anfang war das Wort” [No princípio era o verbo]. Gerber via na insatisfação de Fausto uma confirmação das suas próprias idéias: “Mas Fausto sabe que *en arkhé én ho lógos* não corresponde exatamente a ‘no princípio era o verbo’”.<sup>51</sup>

Em *Acerca da verdade e da mentira*, a existência de diversas línguas é citada como prova do abismo que separa palavras e coisas: a linguagem não pode dar uma imagem adequada da realidade. A observação de Gerber vinha inserida numa argumentação destinada a demonstrar a fragilidade da chamada “ciência”. Talvez *Acerca da verdade e da mentira* tenha nascido também do impulso de responder às objeções filológicas de Wilamowitz, projetando-as num horizonte filosófico. Mas o apelo de Gerber a Goethe e ao início do Evangelho de São João deve ter mexido em algo de mais profundo. Nietzsche havia iniciado, naquela ocasião, uma profunda amizade com Franz Overbeck, sete anos mais velho do que ele e também professor (de História do Cristianismo) da Universidade de Basileia. Por alguns anos os dois habitaram na mesma casa. A primeira das *Considerações inactuais* de Nietzsche, dedicada a David Strauss, autor de uma famosíssima *Vida de Jesus*, e o texto polêmico de Overbeck *Über die Christlichkeit unserer heutigen Theologie*

[Sobre o caráter cristão da nossa teologia hodierna] apareceram no mesmo ano junto a Fritzsche, o editor de Wagner.<sup>52</sup> Nietzsche mandou encadernar os dois trabalhos num só volume com uma dedicatória em versos que os definia como “casal de gêmeos provenientes da mesma casa”, filhos de dois pais e de uma única mãe: a amizade.<sup>53</sup> É provável que até o ensaio *Acerca da verdade e da mentira*, que Nietzsche, com problemas de visão, ditou em Flims, [no cantão] dos Grisões, no verão de 1873, ao amigo Carl von Gersdorff, guarde um eco das intensas conversas com Overbeck.<sup>54</sup> Elas podem ter esbarrado também no Evangelho de São João, sobre o qual Overbeck havia iniciado uma pesquisa que viria a ocupar grande parte da sua vida de erudito.<sup>55</sup> As implicações teológicas, ou melhor, antiteológicas, de *Acerca da verdade e da mentira* (que escaparam, se não me engano, à atenção dos estudiosos) se tornam compreensíveis à luz da intensa troca intelectual entre Nietzsche e Overbeck, cuja familiaridade com os textos de que estou tratando está fora de discussão.<sup>56</sup>

8. O volume que abre a série dos escritos latinos de Lutero, na edição de Erlangen, inclui o sermão *No nascimento de Cristo*, pronunciado em 1515.<sup>57</sup> Lutero estava às vésperas da ruptura que iria lacerar a sua e inúmeras outras vidas: um jovem monge que citava amiúde Aristóteles e louvava a sua filosofia, chamando-a de “bela, ainda que compreendida por poucos, e útil à mais alta teologia”. Mas já tinha solidamente em mãos alguns fundamentos do seu próprio pensamento. Por que, no início do Evangelho de São João — perguntava ele —, Cristo, filho de Deus, é chamado de “verbum”? Porque, respondia, o primeiro capítulo do Evangelho de São João esclarece admiravelmente (“miro lumine exponit”) o início do *Gênesis*: o Verbo, que sempre esteve junto a Deus, é o Verbo que cria o mundo (“Disse Deus: ‘Faça-se!’ e foi feito.”).<sup>58</sup> Quase vinte anos depois, no comentário ao salmo 45, Lutero retomou a relação

entre as duas passagens, referindo-se implicitamente àquele sermão juvenil.<sup>59</sup> A exegese bíblica de Lutero se apoiava na sua especulação trinitária: a palavra (*verbum*) é o resultado da Encarnação de Deus em Cristo como palavra (*verbum*).<sup>60</sup> No sermão *No nascimento de Cristo*, Lutero distinguiu entre verbo interior e verbo exterior, concluindo: “O interno está envolto em sons, em palavras, em letras, assim como o mel está envolto no favo, a polpa da noz na casca, a medula no córtex, a vida na matéria e o verbo na carne [*interius illud autem sono, voce, literis est involutum, sicut mel in favo, nucleus in testa, medulla in cortice, vita in carne et verbum in carne*]”.<sup>61</sup> Cristo, o Verbo, é a verdade (“Eu sou a verdade e a vida!”, João, 14,6): mas é uma verdade que se encarna em sons, em letras — e em tropos.

Esse tema surgira na exegese cristã muitos séculos antes, ou seja: na ocasião em que santo Agostinho, seguro de seu conhecimento de retórica (que aprendeu e ensinou na juventude), aprofundou a distinção entre interpretação literal e espiritual, a qual Orígenes havia estabelecido como centro da sua leitura da Bíblia. Num capítulo de *A doutrina cristã* (III, 29, 41-42), santo Agostinho observou que um conhecimento dos tropos — alegoria, enigma, parábola etc. — é indispensável para resolver as aparentes anfibologias do texto sagrado.<sup>62</sup> O eco dessas recomendações se prolongou de Cassiodoro [c. 490-575] a toda a Idade Média.<sup>63</sup> Ele retorna, de forma insistente, nas obras do monge (e, depois, ex-monge) agostiniano Lutero.<sup>64</sup> Apoiado na própria experiência de tradutor, Lutero assinala aos leitores os tropos que constelam o texto sagrado. Cristo se serve amiúde de alegorias e de parábolas que, assim como as pinturas, comovem o vulgo e a plebe.<sup>65</sup> Paulo usa a alegoria — aquela alegoria que só um conhecimento perfeito da doutrina cristã autoriza usar sem riscos — como um grande artista (*optimus artifex*), evitando a desmesura de Orígenes e de Jerônimo.<sup>66</sup> No momento em que fala de “prepúcio” e “circuncisão” para denotar respectivamente os gentios e os hebreus, Paulo emprega uma

sinédoque, “tropo comuníssimo nas páginas sacras”.<sup>67</sup> Em termos de retórica, Paulo supera o próprio Cícero, já que (como Lutero observa alhures) a palavra de Deus tem uma dimensão retórica específica:

os retóricos mundanos se ufanam de dispor as palavras de tal modo que dão a impressão de comunicar e tornar visível a própria coisa: essa é mesmo a característica de Paulo, isto é: do Espírito Santo.<sup>68</sup>

A própria redenção do gênero humano, feita por Cristo, é entendida por Lutero graças a um tropo, a metáfora.<sup>69</sup>

Já se notou que Nietzsche, tanto nos esboços para o curso universitário sobre a retórica antiga quanto no texto *Acerca da verdade e da mentira*, não trata a retórica como discurso eficaz para concentrar-se nos tropos.<sup>70</sup> Hoje sabemos que ele foi encaminhado nessa direção por influência da obra *Die Sprache als Kunst* de Gerber, que o havia posto em contato com a reflexão idealista sobre a linguagem, de Wilhelm von Humboldt em diante.<sup>71</sup> Mas quando Gerber, nas pegadas de Humboldt, escrevia que “a linguagem é espírito [*Die Sprache ist Geist*]”, só fazia reformular a opinião expressa por Lutero, teólogo, exegeta e tradutor, de que o Espírito (Santo) é linguagem, o que corrobora a idéia de que a filosofia do idealismo alemão é, sob muitos aspectos, um cristianismo protestante secularizado.<sup>72</sup> O Verbo que é verdade, o Verbo mediante o qual tudo o que existe se criou, o Verbo que se comunica por meio de tropos retóricos: estes temas foram recuperados e desviados por Nietzsche para uma direção radicalmente céptica.<sup>73</sup> Se tudo na linguagem é tropo, se a própria gramática não passa de um produto das figuras do discurso, as pretensões de conhecer o mundo por meio do idioma são disparatadas.<sup>74</sup> Diante da pergunta feita por Pilatos — “O que é a verdade?” (João, 18,38) —, Cristo ficou em silêncio. Nietzsche a reformulou e respondeu: “Um exército móbil

de metáforas, metonímias, antropomorfismos...”. A hostilidade de Nietzsche ao cristianismo nasce aqui, nestas páginas ciosamente ocultas ao público, talvez porque ricas demais de ressonâncias e de ambivalências privadas: não parece arriscado supor que ele tenha vivido o próprio afastamento da fé cristã como uma afronta à memória do pai.<sup>75</sup> Mas as reflexões encerradas em *Acerca da verdade e da mentira* continuaram a alimentar tanto os textos publicados de Nietzsche como, por exemplo, *Humano, demasiado humano*, quanto as anotações dos anos 1880.<sup>76</sup> Uma das muitas passagens fragmentárias do livro jamais concluído que iria ter por título *A vontade de poder* se abria com um capítulo denominado “O que é a verdade?”<sup>77</sup>

9. O eco de *Acerca da verdade e da mentira* se prolongou também fora do âmbito estritamente filosófico. Nos anos 70 do século passado, aquele fragmento se tornou um dos textos fundadores do Desconstrucionismo, graças sobretudo à argutíssima leitura feita por Paul de Man num ensaio inicialmente apresentado num congresso sobre Nietzsche organizado pela revista *Symposium*.<sup>78</sup> Um dos participantes do encontro (Robert Gates) criticou De Man por ter apresentado Nietzsche exclusivamente como um comentador irônico da realidade e o congresso por não ter confrontado temas políticos, sociais ou econômicos. Temas como “Nietzsche e o Vietnã” ou “Nietzsche e Nixon”, ou “Nietzsche e o nosso sistema de valores”, observou Gates, “seriam mais congeniais ao espírito de Nietzsche”, e acrescentou: “Um Nietzsche desprovido de conexões com o Reich é, para mim, inconcebível”. De Man respondeu, educadamente, que a tentativa, compreensível de uma perspectiva ética ou psicológica, de ultrapassar um ponto de vista irônico é, no entanto, desprovida de

fundamento filosófico. Nietzsche não justifica, de modo algum, um discurso que se refira a um nível situado “para além” da ironia. Pelo

contrário, ele nos convida continuamente a nos preservar da ilusão de ceder a um desejo do gênero. E é mesmo desse ponto de vista que podemos compreender a importância de Nietzsche no que diz respeito às questões políticas formuladas por Vossa Senhoria.<sup>79</sup>

Ninguém, entre os presentes, se encontrava então em condições de divisar o que significavam essas palavras para quem as estava pronunciando. Entre 1940 e 1942, Paul de Man havia publicado uma série de artigos, alguns dos quais de conteúdo abertamente anti-semita, no *Le Soir*, um diário colaboracionista belga: circunstância que ele havia oculto zelosamente e que só emergiria após a sua morte.<sup>80</sup> Sobre esse caso, escreveu-se muito, até demais. Antes de explicar por que eu o evoco aqui, direi logo que, não obstante a persistência de alguns temas como o (não muito original) da autonomia da arte, a distância entre aqueles artigos e os ensaios de De Man em sua maturidade é enorme. Existe uma relação íntima, no entanto, entre a máscara usada por De Man, durante quarenta anos, e o seu trabalho de crítico.<sup>81</sup> Em 1955, escrevendo de Paris para Harry Levin (um dos seus protetores acadêmicos), De Man falou da “longa e dolorosa auto-análise realizada por aqueles que, como eu, provêm da esquerda e dos dias felizes da Frente Popular”.<sup>82</sup> Quem pronunciava essa frase profundamente mentirosa era o crítico que, alguns anos depois, apresentando com insólito entusiasmo ao público americano a obra de Borges, mencionou um dos temas que são recorrentes nela — a “duplicidade” —, e usou estes termos:

A criação da beleza começa portanto com um ato de duplicidade [...]. A duplicidade do artista, a grandeza e a miséria da sua vocação, é um tema recorrente estreitamente associado ao tema da infâmia [...]. O impulso poético, em toda a sua perversa falsidade, pertence só ao homem e o designa como essencialmente humano.<sup>83</sup>

De Man tratava de Borges ou o utilizava para expressar-se? Mas aqui estamos ainda no plano, relativamente simples, dos conteúdos. Muito mais significativo é o fato de De Man ter chegado a elaborar uma teoria crítica que via, no “ato de ler, um processo interminável no qual a verdade e a mentira estão inextricavelmente entrelaçadas”.<sup>84</sup>

Estas palavras são de 1970. No mesmo ano, o ensaio (logo famoso) *The rhetoric of temporality* [A retórica da temporalidade] assinalava o momento da redescoberta da retórica mas sem mencionar o nome de Nietzsche.<sup>85</sup> Pouco depois, De Man viu, no ensaio *Acerca da verdade e da mentira em sentido extramoral*, a possibilidade de aprofundar uma interpretação de Nietzsche já proposta em vários ensaios, entre os quais aquele, particularmente importante, sobre *Literary history and literary modernity* [História literária e modernidade literária].<sup>86</sup> A modernidade de Baudelaire, assim como a de Nietzsche, “é um esquecimento ou uma supressão do anterior”, uma fuga da história que, no entanto, como o próprio Nietzsche demonstrou, está condenada ao fracasso: nestas frases de De Man é impossível não perceber, agora que o seu segredo foi revelado, uma ressonância autobiográfica.<sup>87</sup> Com maior razão deveria atraí-lo a retórica radicalmente anti-referencial, proposta em *Acerca da verdade e da mentira*, que reduz a verdade a um conjunto de tropos. Mas o que prova tudo isso? Que a inteligência crítica pode ser alimentada pela vergonha, pelo sentimento de culpa, pelo medo de ser descoberto? Os sentimentos de De Man não me dizem respeito, mas as suas argumentações anti-referenciais sim. De Man evita cair na ingenuidade do céptico que põe tudo em dúvida exceto a si mesmo. Ele opta por um recuo perpétuo e inconfessável entre verdade e mentira: uma posição intelectualmente mais sutil, embora existencialmente frágil. Numa determinada ocasião, a voz de De Man, normalmente urbana (urbanamente afiada), se tornou estridente.

Hugo Friedrich havia falado de “perda da representação” da lírica moderna, interpretando — comentou De Man — “esta tendência de maneira grosseira, extrínseca e pseudo-histórica, como mera fuga de uma realidade que, de meados do século XIX em diante, tornava-se cada vez mais desagradável”.<sup>88</sup> Friedrich tocara num ponto sensível. Hoje sabemos que De Man tinha muitos motivos para querer liberar-se do peso da história. É verdade: a exploração da autonomia do significante nasce também de solicitações internas, endógenas. Mas, como observou Nietzsche, seguido de De Man, até mesmo a fuga da história se enquadra historicamente. Uma idéia aparentemente abstrata, como a versão anti-referencial da retórica, pôde carregar-se, aos olhos de alguém, de elementos emotivos porque oferecia (ou parecia oferecer) a possibilidade de afastar um passado insuportável. Sarah Kofman, que havia publicado, no início dos anos 70, um livro sobre Nietzsche e a metáfora, no qual mostrava o seu grande envolvimento com o tema, vinte anos depois, após ter relatado a sua infância de menina judia perseguida, decidiu suicidar-se.<sup>89</sup> A desforra da realidade foi, nesse caso, literal e homicida e não metafórica e suavemente póstuma, como no caso de De Man. Mas mesmo a distância entre esses dois casos individuais pode lançar um pouco de luz também sobre os motivos extracientíficos que levaram, a partir de meados dos anos 60, a uma nova leitura de Nietzsche. Podemos fazê-la começar simbolicamente com o congresso que teve lugar em Baltimore no ano de 1966 para apresentar ao mundo acadêmico americano os últimos desenvolvimentos do estruturalismo francês — ou (nas intenções de alguns dos participantes) para preparar-lhe um funeral digno. Jacques Derrida concluiu a sua intervenção, dedicada basicamente a uma crítica da obra de Lévi-Strauss, com estas palavras:

[...] essa temática estruturalista da imediação interrompida é, portanto, o aspecto triste, negativo, nostálgico, culpado, rousseauiano do ludo, cujo outro aspecto seria: a afirmação nietzschiana, a afirmação gozosa do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um universo de signos sem equívocos, sem verdade, sem origem, e que se oferece a uma interpretação ativa.<sup>90</sup>

Entre essas duas faces contrapostas, Derrida declarava ironicamente não desejar escolher. Na realidade, toda a sua intervenção, a começar pelo título (*Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas*), seguia na direção de Nietzsche e do ludo.<sup>91</sup> A verdade era liquidada em favor da interpretação ativa, isto é: despojada de constrangimentos e de limites; o Ocidente era incriminado por ser logocêntrico e contemporaneamente absolvido em nome da inocência do devir proclamada por Nietzsche.<sup>92</sup> Eis aí algo que podia fascinar os herdeiros dos colonizadores e os herdeiros dos colonizados!

Nesse espírito, De Man leu a famosa página das *Confissões* nas quais Rousseau, a uma distância de dez anos, se atormenta por ter acusado injustamente de furto uma camareira inocente:

[...] é sempre possível fazer frente a toda experiência (desculpar qualquer culpa) porque a experiência existe sempre, simultaneamente, como discurso fictício e como evento empírico e não é possível, jamais, decidir qual das duas possibilidades é a correta.

Essa absolvição de Rousseau, em nome de Nietzsche, tinha, com certeza, como depois se observou repetidamente, inconfessáveis ressonâncias autobiográficas.<sup>93</sup> Mas, na estratégia usada, havia implicações infinitamente mais vastas. A “retórica como inocência”, a retórica como instrumento de auto-absolvição individual e coletiva, é o equivalente teórico da “retórica da inocência”, por

meio da qual, como observou Franco Moretti analisando aquela que definiu como “forma épica moderna”, o Ocidente desculpou diversas vezes os próprios crimes.<sup>94</sup>

10. “Horror! Horror!” são as últimas palavras de Kurtz, o protagonista de *O coração das trevas*. Edward Said aproximou a multiplicidade dos pontos de vista narrativos, usada com tanta competência por Conrad, do perspectivismo de Nietzsche, partindo da conhecida citação tirada de *Acerca da verdade e da mentira*: “O que é a verdade?”<sup>95</sup> Mas observou que Conrad é menos radical do que Nietzsche. Com certeza, em *O coração das trevas*, como em outros pontos, Conrad pretende transmitir um juízo cognitivo e moral sobre o caso que narra, *a despeito e por meio* da multiplicidade dos pontos de vista narrativos. (É esse desacordo que torna o projeto de Conrad tão instrutivo para o historiador de hoje.) Mas o cepticismo de Nietzsche também não é ilimitado.<sup>96</sup> Após ter rejeitado como insensata a questão de saber se o mundo percebido pelo homem é mais adequado à realidade do que o mundo que o mosquito vê, Nietzsche postula tacitamente a existência de um mundo único dominado por uma luta implacável pela sobrevivência, no qual o homem mata o mosquito e o mosquito contamina o homem com a malária, matando-o. O mundo da história é dominado por uma lei análoga: a “lei da natureza” evocada por Tucídides no diálogo entre os atenienses e os mélios. As morais são muitas, o poder é uno: “Este mundo é a vontade de poder”.

Nos espaços de Kurtz o horror ainda habita, mas em escala incomparavelmente mais vasta. Centenas de milhares de homens, mulheres e crianças morrem em consequência dos massacres, das epidemias e da fome, circundados pelos funcionários da ONU e vigiados pelas emissoras de televisão via satélite. Sob os olhos do Ocidente, o mundo está, de fato, se tornando uno: um mundo no qual homogeneidade e diversidade cultural, subordinação e resis-

tência se entrelaçam inextricavelmente.<sup>97</sup> Para compreender esse processo, iniciado há cinco anos, o modelo relativista, delineado por Nietzsche, não ajuda muito. A supremacia do mundo chamado de adiantado tem também raízes culturais e depende do controle sobre a realidade e sobre a sua percepção. Quando a espoliação do mundo, por parte da Europa, estava ainda no início, Montaigne definiu os empreendimentos dos *conquistadores* espanhóis com a famosa frase “Vitórias mecânicas!”. Temos muito o que aprender com a generosidade emotiva e intelectual de Montaigne, mas o seu tom destruidor em relação à supremacia tecnológica dos espanhóis não é aceitável. O saber incorporado naquelas armas de fogo dava aos *conquistadores* a possibilidade de controlar, de maneira mais eficaz, o mundo que compartilhavam (ainda que por meio de categorias cognitivas diversas) com os indígenas americanos.<sup>98</sup> Atribuir um valor superior à civilização dos *conquistadores* com base nisso seria uma grosseira simplificação. Mas a sua vitória é um fato. O limite do relativismo — seja na versão branda seja na versão feroz — é o de escamotear a distinção entre juízo de fato e juízo de valor, suprimindo conforme o caso um ou outro dos dois termos.

11. O limite do relativismo é, ao mesmo tempo, cognitivo, político e moral. Há uns dez anos, num congresso reunido numa universidade americana, um conhecido pesquisador apresentou a sua tese favorita segundo a qual é impossível traçar uma distinção rigorosa entre narrativas históricas e narrativas imaginárias (*fictional*). Na discussão que se seguiu, uma estudante indiana exclamou, furiosa: “Sou mulher, mulher do Terceiro Mundo, e o senhor vem me dizer isso?!”. Relembrei aquelas palavras ao ler “Situated knowledges” [Conhecimentos localizados], um ensaio de Donna Haraway que apareceu em 1988, na revista *Feminist Studies*. Haraway nos convida, explicitamente, a evitar a mitificação das mulheres do Terceiro Mundo.<sup>99</sup> Mas a sua impaciência com relação ao relativismo

que domina a cena intelectual americana tem uma raiz moral também, a qual lhe inspira palavras incisivas:

O relativismo se permite não estar em lugar algum no momento em que pretende estar imparcialmente em toda parte. Essa “equidade” do ponto de vista constitui uma recusa de assumir a responsabilidade de uma averiguação crítica.

Pelo contrário, diz Donna Haraway, devemos partir de um conhecimento parcial, localizado (*situated*), para construir uma “idéia utilizável, mas não inocente, da objetividade”: não inocente porque consciente da existência de “uma argumentação construtivista muito forte referente a *todas* as formas de conhecimento, em primeiro lugar as científicas”, segundo as quais, no âmbito do discurso científico, “tanto as proposições quanto os fatos fazem parte de uma poderosa arte retórica”.<sup>100</sup>

Partir de “alguns lugares” é um intuito honesto, sobretudo se confrontado com a irresponsável ubiquidade relativista, mas há o risco de fragmentar o conhecimento (e a vida social) numa série de pontos de vista incomunicáveis, nos quais cada grupo se vê murado no interior da sua própria relação com o mundo. Aqui reencontramos o tema que, conforme aludi no início, constitui o pano de fundo geral dessas discussões de especialistas: o da convivência entre culturas diversas. Donna Haraway insiste na tradução, a qual, “baseada na interpretação”, é “crítica e delimitada”.<sup>101</sup> Não fala, no entanto, de provas. Embora repelindo as consequências radicalmente cépticas da tese desconstrutivista sobre a “natureza retórica da verdade, incluindo a verdade científica”, ela não põe em discussão as suas premissas e, assim, acaba por tornar-se sua prisioneira.

Uma dessas premissas é a incompatibilidade entre retórica e prova ou (o que é o mesmo) a tácita aceitação daquela interpretação não referencial da retórica que, como já se viu, remonta a

Nietzsche. Sustento, pelo contrário, como já mencionei, que uma reflexão sobre: história, retórica e prova deve recomeçar do texto que Nietzsche, depois de traduzir e estudar para as suas próprias aulas de Basiléia, acabou por colocar de lado: a *Retórica* de Aristóteles.<sup>102</sup> O fio que liga os temas, aparentemente heterogêneos, destas conferências parte daí.

12. O descrédito no qual a retórica caíra no final do século XVIII durou até as últimas décadas do XX. Mas a redescoberta da retórica, e da retórica de Aristóteles em particular, teve pouco eco nas discussões recentes sobre a metodologia da história, por razões que estão implícitas no que foi dito até aqui.<sup>103</sup> A visão da Retórica que hoje prevalece impede de perceber que o texto com o qual, como se costuma dizer, começa o método crítico moderno — ou seja, a demonstração da falsidade da doação de Constantino, feita por Lorenzo Valla em meados do século XV — está baseado numa combinação de retórica e prova [cap. 2]. Mais precisamente, numa tradição retórica, derivada de Quintiliano e, primeiramente, de Aristóteles, nos quais a discussão sobre as provas tinha um papel essencial. Marc Bloch sustentava, de forma justa, que a publicação do *De re diplomatica* de Mabillon (1681) era “um grande marco, com certeza, na história do espírito humano”. Mas Mabillon não teria existido sem Valla: um nome que não aparece nas reflexões inconclusas de Bloch.<sup>104</sup>

A caracterização da trajetória que nos liga a Maurini, Valla, Quintiliano e Aristóteles tem implicações não apenas historiográficas. Ela permite reler a *Retórica* [cap. 1] a partir da passagem (1357a) na qual Aristóteles observa, a propósito da frase “Dorieu venceu os jogos olímpicos”, que ninguém se preocupa em precisar que o que estava em jogo na competição era uma coroa de louros porque isso “todo mundo” sabe. A comunicação mais elementar pressupõe um saber compartilhado, óbvio e, portanto, não decla-

rado: uma observação aparentemente casual que tem, no entanto, um sentido oculto, revelado pela implícita alusão a uma passagem paralela de Heródoto. O saber tácito evocado por Aristóteles está ligado à dependência da cidade: “todos” são “todos os gregos”, até porque daquele saber os persas estão excluídos. Que a civilização grega constituiu-se contrapondo-se aos persas e, de forma mais geral, aos bárbaros, é coisa conhecida. Mas Aristóteles diz também que os discursos analisados pela retórica — os que são feitos nas praças e nos salões dos tribunais — se referem a uma comunidade específica, não aos homens como animais racionais. A retórica se move no âmbito do provável, não no da verdade científica, e numa perspectiva delimitada, longe do etnocentrismo inocente.

Esta última expressão, intencionalmente anacrônica, poderia remeter à idéia de que o tema das premissas não mencionadas porque óbvias tenha sido enfrentado somente a partir do século XVIII, nas reflexões que levaram ao nascimento da Antropologia.<sup>105</sup> Isso é verdade no que diz respeito às relações sociais em geral. Mas, no âmbito da análise dos textos, algo de muito similar havia começado três séculos antes, quando juristas, antiquários e filólogos se dispuseram a decifrar uma lei romana, uma inscrição fragmentária, um verso de poeta latino por meio da reconstrução dos contextos cotidianos perdidos. Quando Valla observa que, na pretensa doação de Constantino, a palavra *diadema* designa uma “coroa” e não, como no latim clássico, uma “pala”, ele transforma a observação de Aristóteles sobre a obviedade cotidiana oculta — a coroa como prêmio das Olimpíadas — num instrumento de pesquisa.<sup>106</sup> O uso inteligente do contexto faz emergir o anacronismo, escrito com tinta invisível.

Entre as linhas da pretensa doação de Constantino, aflora a voz do falsário [cap. 2]. Seguindo as pegadas de Aristóteles e de Valla tentei captar o eco dos indígenas das ilhas Marianas no interior da fictícia oração pronunciada por aquele que, de acordo com

o jesuíta Le Gobien, os teria incitado à revolta [cap. 3]. Também neste caso a retórica — uma retórica baseada na prova — foi (ao mesmo tempo) o objeto e o instrumento da pesquisa. Eu não queria detectar uma falsificação, mas sim mostrar que o *hors-texte*, o que está fora do texto, está também dentro dele, abriga-se entre as suas dobras: é preciso descobri-lo e fazê-lo falar.<sup>107</sup>

“Fazê-lo falar”: vale a pena deter-se um momento nessa expressão ou em outras análogas, inocentes só na aparência. Na seção da *Retórica* de Aristóteles dedicada às provas externas ou não técnicas encontramos, junto aos testemunhos, aos contratos e aos juramentos, a tortura também. É verdade; no entanto, que, acerca desta última, Aristóteles não tinha ilusões: “Não há nada de fidedigno nos depoimentos prestados sob tortura” (1377a). Mas a natureza, que não mente, só diz a verdade se for submetida à coerção da experiência, proclamou [Francis] Bacon muitos séculos mais tarde: uma metáfora cujo valor literal o estadista e filósofo conhecia bem.<sup>108</sup> Hoje as coisas mudaram: a tortura, com certeza, continua sendo praticada em muitos lugares do mundo mas, normalmente, às escondidas e não em condições de legitimidade formal. É um sinal entre muitos de quanto mudou o conteúdo da palavra “prova” (ou dos seus sinônimos) com relação ao sentido que tinha a palavra *pístis* na Grécia do século IV a. C. Mas é bastante claro o fio que une as duas noções. Ambas se referem a um âmbito de verdade provável que não coincide nem com a verdade sapiencial, garantida pela pessoa que a propõe e, como tal, para além da prova, nem com a verdade impessoal da geometria, inteiramente demonstrável e acessível a todo aquele (até a um escravo) que Platão propôs como capaz de aceder ao conhecimento.<sup>109</sup> Sob esse aspecto, não obstante as aparências, não estamos muito distantes dos gregos.

Mesmo a insistência no nexo entre poder e conhecimento, o qual Foucault tornou popular, nos leva à Grécia: mais precisamente, por meio de Nietzsche, aos sofistas. A inclusão da tortura entre

as provas retóricas parece exasperar aquele nexo reduzindo o conhecimento ao exercício brutal do poder. Trata-se, naturalmente, de uma conclusão inaceitável, por razões tanto de princípio quanto de fato. Mas, ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si. Para “escovar a história ao contrário” (*die Geschichte gegen den Strich zu büsten*), como Walter Benjamin exortava a fazer, é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu.<sup>110</sup> Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força quanto aquilo que é irreduzível a elas.

À tensão entre esses termos é dedicada a análise do quadro *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, que conclui o livro [cap. 5]. A tradição clássica na qual Picasso fora educado lhe permitiu apropriar-se de figuras estranhas a ela. Um gesto subversivo mas que, de qualquer maneira, não deixava de ser uma apropriação. Os instrumentos que nos permitem compreender culturas diversas da nossa são os instrumentos que nos permitiram dominá-las.

13. As palavras de Walter Benjamin citadas acima fazem parte de uma das “Teses de filosofia da história”, a qual compreende um ataque ao historicismo positivista e à sua pretensão de fazer ressurgir o passado por meio da identificação empática (nº VII). Nesse contexto, Benjamin cita uma frase de Flaubert (“Muito pouca gente será capaz de imaginar quanta melancolia foi necessária para conseguir ressuscitar Cartago!”). Mas o romancista Flaubert utiliza, também em *Salammbô*, instrumentos mais complexos do que a mera empatia. A um deles é dedicado o capítulo 4. Trata-se, ainda uma vez, de retórica, mas de retórica visual, aliás tipográfica: poderíamos defini-lo como um tropo tipográfico de grau zero. Neste

caso, em vez de ler entre as linhas, procurei ler o espaço em branco que divide dois capítulos da *Educação sentimental*.

A inclusão de um grande romancista como Flaubert numa argumentação sobre história, retórica e prova parece dar razão à tese céptica corrente segundo a qual as narrativas de ficção seriam equiparáveis às narrativas históricas. O meu objetivo é exatamente o oposto: é vencer os cépticos no seu próprio terreno, revelando, por meio de um exemplo extremo, as implicações cognitivas das escolhas narrativas (incluindo as da narrativa de ficção). Contra a idéia rudimentar de que os modelos narrativos intervêm no trabalho historiográfico apenas no final, para organizar o material coletado, busco mostrar que, pelo contrário, eles agem durante todas as etapas da pesquisa, criando interdições e possibilidades.<sup>111</sup>

No século XIX, o entusiasmo pelos progressos científicos e tecnológicos se traduzira numa imagem do conhecimento (inclusive o historiográfico) baseado no espelhamento passivo da realidade. No século XX, pelo contrário, um entusiasmo análogo sublinhou os elementos ativos, construtivos do conhecimento. Entre as razões dessa fortuna está também, e talvez principalmente, a capacidade oferecida a uma parte do gênero humano de fazer aparecer e desaparecer a realidade com um simples gesto — ligando e desligando o televisor. Que essa situação possa provocar fenômenos de transferência é evidente. Mas a polêmica que estou desenvolvendo contra o relativismo céptico não deve levar a equívoco. A idéia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade ou, pelo menos, a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, como procuro mostrar nas páginas que se seguem, não é incompatível

com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível.

## 1. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez

1. Qualquer reflexão sobre o significado da história, seja pelos gregos, seja por nós, deve levar em conta o juízo de Aristóteles que aparece na célebre passagem da *Poética* (1451b), em que a poesia é definida como “atividade mais filosófica e mais elevada do que a história”. A primeira representa eventos gerais e possíveis, “segundo o verossímil ou o necessário”; a segunda, eventos particulares e reais (“o que Alcibíades fez ou o que ele teve de suportar”).<sup>1</sup> Moses Finley comentou: “Ele [Aristóteles] não se limitou a zombar da história, repeliu-a totalmente”.<sup>2</sup> É uma conclusão clara, como poderíamos esperar de Finley. Talvez seja lícito reformulá-la, ao menos em parte. Procurarei demonstrar (servindo-me também de uma observação feita, numa outra oportunidade, pelo próprio Finley) que a obra na qual Aristóteles tratou mais amplamente da historiografia (ou, pelo menos, do seu núcleo fundamental), no sentido que nos é familiar, não é a *Poética* mas sim a *Retórica*.

Esta afirmação corre o risco de ser clamorosamente mal entendida. A redução da historiografia à retórica é, há três décadas,

o cavalo de batalha de uma extensa polêmica antipositivista com implicações mais ou menos abertamente cépticas. Embora remontando, em substância, a Nietzsche, esta tese circula hoje basicamente sob os nomes de Roland Barthes e Hayden White.<sup>3</sup> Ainda que não totalmente coincidentes, os seus respectivos pontos de vista são associados pelos seguintes pressupostos, formulados de maneira ora mais ora menos explícita: a historiografia, assim como a retórica, se propõe unicamente a convencer; o seu fim é a eficácia, não a verdade; de forma não diversa de um romance, uma obra historiográfica constrói um mundo textual autônomo que não tem nenhuma relação demonstrável com a realidade extratextual à qual se refere e textos historiográficos e textos de ficção são auto-referenciais tendo em vista que estão unidos por uma dimensão retórica.

Essas afirmações giram em torno da retórica, dos seus objetivos e limites. Mas de que retórica se trata? Certamente não daquela analisada no mais antigo tratado de retórica que chegou até nós, isto é: a *Retórica* de Aristóteles. Basta ler o seu início para se convencer. Após ter afirmado que “a retórica é análoga à dialética”, e que todos se servem dela ainda que de modo casual ou com uma familiaridade nascida do hábito, Aristóteles declara que se prefixou um alvo muito diverso do de seus predecessores, os quais, nos seus tratados (hoje perdidos), haviam examinado apenas uma mínima parte das “artes dos discursos”:

de fato, apenas as provas são um elemento constitutivo, todos os outros elementos são acessórios. Eles, pelo contrário, não dizem nada acerca dos entimemas, que são o núcleo da prova, enquanto dedicam a maior parte dos seus tratados a questões estranhas ao argumento; com efeito, a calúnia, a piedade, a cólera e semelhantes paixões da alma não dizem respeito ao objeto mas são dirigidas ao juiz.<sup>4</sup> (1354a)

Em tom resolutivo, Aristóteles rechaça tanto a posição dos sofistas, que haviam entendido a retórica apenas como arte de convencer por meio da ação dos afetos, quanto a posição de Platão, que, no *Górgias*, condenara a retórica pelo mesmo motivo.<sup>5</sup> Contra ambos, Aristóteles identifica, na retórica, um núcleo racional: a prova, ou melhor: as provas. O nexa entre a historiografia, assim como foi entendida pelos modernos, e a retórica, na acepção de Aristóteles, deve ser procurado aí; ainda que, como logo se verá, a nossa noção de “prova” seja muito diversa da sua.<sup>6</sup>

2. Aristóteles distingue três tipos de retórica: a deliberativa, a epidíctica (ou seja: dirigida à censura ou ao aplauso) e a judiciária. A cada um deles corresponde uma dimensão temporal diversa: o futuro, o presente e o passado (1358b). As provas utilizadas se dividem em “técnicas” e “não técnicas”. Entre as segundas, Aristóteles cita “os testemunhos, as confissões feitas sob tortura, os documentos escritos e similares” (1355b). Na sociedade ateniense do século IV a. C., a escrita tinha uma função importante e os escravos podiam ser, legalmente, torturados.<sup>7</sup> Mais adiante, Aristóteles acrescenta, ao elenco, leis e juramentos, precisando que todas essas provas se referem ao âmbito da retórica judiciária. As provas técnicas são duas: o exemplo (*paradeigma*) e o entimema, os quais correspondem, em âmbito retórico, à indução e ao silogismo em âmbito dialético. O exemplo e o entimema se consagram, respectivamente, à oratória deliberativa e à judiciária; o encômio à oratória epidíctica.

Os exemplos — prossegue Aristóteles — são, pelo contrário, adequados ao gênero deliberativo; de fato, com base nos eventos passados, julgamos, antevendo-os, os futuros. Os entimemas, no entanto, são adequados ao gênero judiciário; com efeito, o passado, por sua obscuridade, admite, sobretudo, a busca da causa e a demonstração. (1368a)

As implicações desta última afirmação aparecem mais adiante, no curso da discussão sobre os entimemas. A referência é, ainda uma vez, a uma situação processual, na qual se defrontam defensor e acusador. “Já que os entimemas derivam de quatro pontos”, escreve Aristóteles (1402b), “e estes quatro são o verossímil [*eikos*], o exemplo [*paradeigma*], a prova necessária [*tekmerion*] e o signo [*semeion*]”, quem acusa se encontra numa situação difícil: as suas conclusões são facilmente refutáveis porque se referem ao que ocorre “geralmente” (*epi to poly*). Mas, dado que se trata de uma conclusão “verossímil” e não “necessária”, a confutação é só aparente. Mesmo os entimemas baseados em exemplos e signos não saem do âmbito do provável (1403a). Só os entimemas baseados em signos necessários (*tekmeria*) permitem chegar a conclusões irrefutáveis (1403a; 1357a-b).<sup>8</sup>

O entimema, a principal das provas técnicas, está baseado — afirma Aristóteles — num menor número de premissas (porque conhecidas e, como tal, não declaradas) em relação ao silogismo: “se uma delas é conhecida, não é preciso nem mesmo enunciá-la: o próprio ouvinte a supre mentalmente”. Segue-se um exemplo:

Para dizer que Dorieu ganhou uma coroa de louros como prêmio, na competição, é suficiente dizer que venceu os jogos olímpicos; o fato de que, tendo-os vencido, recebeu uma coroa, não é preciso acrescentar. Todos já o sabem. (1357a)

3. A definição tradicional do entimema como *sylogismos* abreviado se baseia, de costume, numa passagem dos *Primeiros analíticos* (II, 27): “Um entimema é um silogismo incompleto [*ateles*] que procede de verossimilhanças e de signos”. Num ensaio muito importante, M. F. Burnyeat sustentou que a palavra *ateles*, presente num único manuscrito, provém de uma glosa antiga que,

num certo ponto, foi rasurada do manuscrito. O comentário seria o resultado de um mal-entendido inspirado por uma interpretação em clave estóica da teoria aristotélica do entimema.<sup>9</sup> E, todavia, o entendimento tradicional do entimema como *sylogismos* abreviado parece encontrar sustentação na passagem há pouco citada sobre Dorieu (1357a), dado que Aristóteles a introduz precisamente para mostrar que o entimema implica premissas com frequência não explicitadas e menos numerosas do que aquelas que são exigidas pelo *sylogismos* comum. Burnyeat percebe a dificuldade, mas imagina superá-la sustentando que, na passagem sobre Dorieu, “a argumentação não se apresenta como silogismo porque, para sê-lo, seria preciso uma reformulação bastante difícil”. E, no entanto, o *sylogismos* correspondente, que Burnyeat formula logo a seguir (“todos os vencedores dos jogos olímpicos são ganhadores de coroas de louro. Dorieu é um vencedor dos jogos olímpicos, portanto Dorieu é um ganhador de uma coroa de louros”), não se revela particularmente laborioso.<sup>10</sup> Parece inevitável aceitar a definição do entimema como *sylogismos* incompleto fornecida pelo próprio Aristóteles. Mas Burnyeat a rechaça, considerando-a absurda.

Do ponto de vista do interesse ou da utilidade lógica, a classe das argumentações formuladas de maneira incompleta tem tão pouco interesse quanto a das argumentações formuladas de maneira muito elaborada ou a das argumentações expressas de modo obscuro ou, ainda, a das argumentações feitas de modo espirituoso. Uma lógica dos raciocínios enunciados de forma incompleta é tão irrelevante quanto uma lógica do raciocínio movido pela indignação.<sup>11</sup>

A última frase indica qual é o ponto fraco do raciocínio de Burnyeat. Aristóteles fala de retórica, não de lógica, e a retórica pressupõe sempre uma comunidade concreta e, portanto, circuns-

crita. Não há necessidade de mencionar o fato de que o prêmio dos jogos olímpicos é uma coroa de louros, porque todos o sabem (*gignoskousi gar pantes*). Aqui “todos” não significa “todos os animais racionais” e sim “todos os gregos”. Demonstra-o a implícita alusão a Heródoto VIII, 26, que, se não me engano, escapou aos intérpretes de *Retórica* 1357a.

Após vencer nas Termópilas, Xerxes perguntou a um grupo de desertores da Arcádia o que estavam fazendo os gregos. Os desertores responderam que “estavam celebrando os jogos olímpicos e assistiam a concursos gímnicos e a corridas de cavalos”. Xerxes quis saber então

qual era o prêmio pelo qual competiam e eles responderam: “Uma coroa de folhas de oliveira”. Então Tritantaicmes, filho de Artabano, manifestou uma opinião atrevida e foi acusado de covardia pelo rei. Quando ouviu que o prêmio não consistia em dinheiro mas sim numa coroa, não pôde silenciar-se e disse, na presença de todos: “Ai de nós, Mardônio, tu nos trouxestes para combater contra homens que competem não pelo dinheiro mas pela honra!”.<sup>12</sup>

O sentido da anedota é claro. Só um bárbaro poderia ignorar que o prêmio dos jogos olímpicos, que periodicamente sublinhavam a unidade cultural dos gregos, não passava de uma coroa. Um orador grego que se dirigisse a um público grego — supõe Aristóteles — não tinha necessidade de mencionar um pormenor desse tipo. O exemplo se tornou um lugar-comum. Um dos diálogos de Luciano, *Anacársis*, conta a história de um estrangeiro — um bárbaro, um cita — que, após assistir aos jogos num ginásio grego, pede informações ao grego Sólon. Quando lhe é dito que os prêmios consistem numa coroa de oliveira ou de louros, estoura numa gargalhada.<sup>13</sup>

O prêmio dos jogos olímpicos era só uma das inúmeras regras escritas com tinta invisível no tecido da vida cotidiana da sociedade grega. Regras desse gênero existem em qualquer sociedade; num certo sentido, constituem a premissa para que uma sociedade funcione. Até algumas décadas atrás, os historiadores não se interessavam por essas regras, talvez porque as considerassem previsíveis (o que acontece ainda hoje).

Burnyeat observa, com justiça, que as premissas tácitas não são um elemento necessário do entimema. Aristóteles se limita a dizer: “Se uma delas é conhecida, não é nem mesmo necessário enunciá-la; o próprio ouvinte a supre mentalmente” (1357a; grifo meu). Essas premissas fazem parte do conhecimento tácito, compartilhado pelo orador e seu público.

4. Mas o exemplo de Dorieu é mesmo um entimema? Segundo um intérprete (Eugen E. Ryan)

o exemplo parece conter simplesmente a formulação de um dado de fato, não um entimema [...]; o que se pretende provar com essas palavras ou qual convicção se quer expressar? [...]; mesmo admitindo que esta seja uma argumentação, seria difícil considerá-la uma argumentação retórica.<sup>14</sup>

A dúvida é legítima mas (como se verá) infundada.

Aristóteles publicou a *Retórica* em torno de 350 a. C. Dorieu de Rodes, filho de Diágoras, vencera os jogos olímpicos três vezes (em 432, 428 e 424); em 412-407 apoiara os espartanos.<sup>15</sup> Um exemplo relacionado com um indivíduo que viveu quase cem anos antes parece um pouco estranho numa seção dedicada à retórica judiciária. Aristóteles, com certeza, havia escrito que “os entimemas, pelo contrário, são adequados ao gênero judiciário; de fato, o passado, por sua obscuridade, admite, sobretudo, a busca da causa e a

demonstração” (1368a). Mas a alusão a um evento remoto como a vitória de Dorieu seria, aparentemente, mais adequada a outras formas de investigação sobre o passado como, por exemplo, a história. Afinal de contas, o próprio conceito do tempo histórico, contraposto a um vago passado mítico, surgira na Grécia por meio da reconstrução das listas de vencedores dos jogos olímpicos, as quais forneceram um quadro de referência cronológica para toda espécie de acontecimento.<sup>16</sup> Numa passagem típica, que, acidentalmente, se refere ao mesmo personagem mencionado por Aristóteles, Tucídides escreveu: “Era a Olimpíada na qual Dorieu de Rodes venceu pela segunda vez” (III, 8). As obras eruditas de Aristóteles não chegaram até nós. Além de redigir uma lista dos vencedores dos jogos píticos, Aristóteles revisara e corrigira um elenco dos vencedores dos jogos olímpicos (entre os quais Dorieu) que fora preparado pelo famoso filósofo e retórico Hípias.<sup>17</sup> Na malévola autoapresentação atribuída a ele por Platão, Hípias se gaba do sucesso obtido ao falar aos espartanos. “Sobre a genealogia dos heróis e dos homens, Sócrates, sobre a origem das cidades, como essas foram fundadas num passado remoto e, numa palavra: sobre toda a história primitiva, ouvem-me com o maior deleite” (*Hípias maior*, 285d).<sup>18</sup> Além de retórico e de filósofo, Hípias era um arqueólogo ou, como seria mais correto dizer hoje, um antiquário.<sup>19</sup> Há muitos anos, Arnaldo Momigliano observou que o trabalho erudito de Hípias, baseado em testemunhos sobretudo epigráficos, implicava “uma atitude racionalista, um método crítico”.<sup>20</sup> O Aristóteles antiquário, continuador de Hípias, nos ajuda a entender o Aristóteles filósofo que submete a terminologia da prova a uma cerrada crítica conceitual e identifica, na prova, o núcleo racional da retórica. Nos mesmos anos em que revisava o tratado sobre a *Retórica*, Aristóteles decifrava epígrafes — uma atividade tipicamente dedutiva — em Olímpia e em Delfos, com o escopo de estabelecer a cronologia dos vencedores dos jogos olímpicos.<sup>21</sup> A afirmação de fato:

“Dorieu venceu os jogos olímpicos”, tornada possível graças a inferências baseadas “em elementos verossímeis ou em signos”, ajustava-se à definição de entimema formulada na *Retórica* (1357a).

5. Num ensaio muito penetrante, G. E. M. de Ste. Croix buscou, em várias obras de Aristóteles, os traços da leitura de Tucídides, sem chegar a uma conclusão definitiva.<sup>22</sup> Ste. Croix se deteve, de maneira particular, na expressão *to hos epi to poly* (“o freqüente”, usado como substantivo) que encontrou nos escritos científicos de Aristóteles; na *Retórica* quase não se demorou. Ora, na página da *Retórica* (1402b) em que Aristóteles examina as fontes do entimema, a expressão não substantiva (e muito mais banal) *epi to poly* aparece quatro vezes, vinculada a alguns dos termos cruciais com os quais Tucídides expressou a própria relação cognitiva com o passado: *eikos*, *paradeigma*, *semeion*, *tekmerion*.<sup>23</sup> Detenhamo-nos neste último que, junto com o verbo conexo *tekmairomai*, é usado duas vezes, em rápida sucessão, no próprio limiar da obra de Tucídides. Este principia afirmando, na terceira pessoa, que a Guerra do Peloponeso, da qual irá tratar, é a maior que jamais existiu: “eu o deduzi” (*tekmairomenos*) de um exame da situação presente da Grécia e de uma pesquisa sobre o passado, feita com os “indícios” (*tekmerion*) que considere dignos de fé (I, 1, 1). Um pouco mais adiante, ele diz que Homero, ao chamar de “helenos” somente alguns dos companheiros de Aquiles, dá o melhor testemunho (*tekmerioi de malista*) de que a extensão do termo a todos os gregos é um fenômeno tardio (I, 3, 3). Na chamada seção “arqueológica”, a imagem dos tempos antigos baseada em provas (*ton [...] tekmerion*) é contraposta à que tende ao fabuloso e que é fornecida pelos poetas e logógrafos (I, 21, 1; v. também I, 20, 1).<sup>24</sup> A localização hipotética da parte mais antiga de Atenas na Acrópole e na zona que a rodeia do lado sul, na base dos templos erguidos naquela parte da cidade, é introduzida pela expressão *tekmerion*

de..., “e a prova é esta” (II, 15,4). Essas mesmas palavras introduzem, na descrição da peste de Atenas, o juízo sobre a singularidade da epidemia, fundado no desaparecimento dos pássaros que têm o hábito de se alimentar de cadáveres (II, 1,2).

A distinção formulada por Aristóteles entre signo (*semeion*) e signo necessário (*tekmerion*), embora ostensivamente relacionada com a retórica judiciária, poderia ter sido instigada pelo uso pouco rigoroso que Tucídides, e talvez outros, fizeram dela.<sup>25</sup> Para se ter certeza, basta se deter na passagem em que Tucídides vê, no costume de portar armas, difundido entre os habitantes de regiões como a Lócrida e a Etólia, uma prova de que, no passado, hábitos análogos estavam difundidos por toda parte (I, 6,2). O raciocínio reproduz o que está formulado no trecho já recordado em que Tucídides enxerga, na distribuição dos templos sobre a Acrópole, a prova de que ali se localizava o centro mais antigo da cidade (II, 15,3). Em ambos os casos se propõe uma prova: mas, no primeiro, o termo usado é *semeion*, no segundo, *tekmerion*. Na terminologia de Aristóteles, este último estava reservado para as conexões naturais e necessárias que permitem formular um verdadeiro e próprio *syllogismos*: se uma mulher tem os seios cheios de leite, é porque teve um filho (1357b). Tucídides, no entanto, usa o vocábulo *tekmerion* mais ou menos como sinônimo de *semeion*, para indicar conexões não necessárias, válidas *e pi to poly* [geralmente].

6. As considerações feitas até aqui lançam uma luz inesperada sobre a passagem da *Poética* citada no início (1451b), na qual Aristóteles desvaloriza a história frente à poesia. A história da qual falava Aristóteles não é (com exceção do nome) a mesma de que falamos hoje. No seu último livro, Finley observou que a pesquisa de arquivo, que para os gregos se encaixava na “arqueologia” e não na historiografia propriamente, foi iniciada pelos discípulos de Aristóteles.<sup>26</sup> No trecho da *Poética*, o vocábulo “história” (*historía*)

é tirado de Heródoto, o qual Aristóteles critica, na *Retórica* (1409a), por seu estilo antiquado.<sup>27</sup> Tucídides (sobretudo o Tucídides “arqueólogo”), que usou repetidamente argumentos baseados em entimemas (“o núcleo central da prova”; 1354a), deve ter representado, aos olhos de Aristóteles, um caso diferente e menos exposto à crítica.<sup>28</sup>

A arqueologia, ou antiquariato, destinada a reconstruir eventos não testemunhados diretamente, implicava instrumentos intelectuais diversos dos usados pela historiografia. Momigliano aproximou as conjecturas arqueológicas de Tucídides das conjecturas paleontológicas de Xenófanes.<sup>29</sup> Este falava de *typoi*: marcas de conchas, de peixes, de animais marinhos ou de folhas de plantas encontradas nas rochas, as quais lhe permitiam inferir uma fase antequíssima da história da Terra.<sup>30</sup> Tucídides usava a disposição das tumbas ou os hábitos difusos em certas regiões como provas (*tekmeria*) da existência de determinados fenômenos na mais antiga história da Hélade. Em ambos os casos, tratava-se de conjecturar o invisível a partir do visível, do rasto. A língua grega falada conservava, nas suas palavras (assim como acontece em muitas línguas modernas), os ecos de um antequíssimo saber venatório. No *Édipo rei* de Sófocles, o termo *ichnos*, “traço”, e um adjetivo relacionado com *tekmairo* ressoam nas palavras pronunciadas por Édipo por ocasião da notícia de que a peste de Tebas tem origem no assassinato de Laio: “Onde encontrar o rasto obscuro de um crime antigo?”<sup>31</sup>

No início destas considerações, eu havia sustentado que, na *Retórica*, Aristóteles fala de historiografia (ou, pelo menos, do seu núcleo essencial) num sentido que nos é familiar ainda hoje. Esse “núcleo essencial” pode ser formulado como se segue:

a) a história humana pode ser reconstruída com base em rastos, indícios, *semeia*;

b) tais reconstruções implicam, implicitamente, uma série de conexões naturais e necessárias (*tekmeria*) que têm caráter de cer-

teza: até que se prove o contrário, um ser humano não pode viver duzentos anos, não pode encontrar-se, ao mesmo tempo, em dois lugares diferentes etc. e

c) fora dessas conexões naturais, os historiadores se movem no âmbito do verossímil (*eikos*), às vezes do extremamente verossímil, nunca do certo — mesmo que, nos seus textos, a distinção entre “extremamente verossímil” e “certo” tenda a se desvanecer.

As dúvidas sobre o exato significado (é natural?, é verossímil?) da expressão *hos eikós*, usada por Tucídides, não têm razão de ser.<sup>32</sup> De Tucídides até os dias de hoje, os historiadores têm preenchido, tacitamente, as lacunas da documentação com o que é (ou a eles parece) natural, óbvio e, conseqüentemente, (quase) certo.<sup>33</sup>

A afirmação feita por Aristóteles, na *Retórica* (1360a 33-37), de que as *historiai* [investigações sobre o passado] são úteis à política e não à oratória, foi considerada “fundamental” por Mazzarino.<sup>34</sup> Mas para captar plenamente o seu sentido temos de inseri-la no contexto em que foi formulada: um tratado que explora o âmbito do *eikos* a partir da prova e, particularmente, da prova técnica constituída pelo entimema. É Burnyeat ainda quem lembra que a definição mais elástica de entimema baseado nos signos, proposta por Aristóteles, compreendia

algumas formas indispensáveis de raciocínio como a “inferência destinada à melhor explicação” (ou, como se dizia no passado, a inferência do efeito à causa), sem as quais ficariam gravemente comprometidas não apenas a retórica e as decisões públicas mas também a própria medicina.<sup>35</sup>

É possível acrescentar a história a esse elenco? Sim e não. Mas o orador judiciário que reconstruía eventos passados avaliando indícios e testemunhos estava, com certeza, mais próximo do Tucídides

“arqueólogo” (e do Aristóteles antiquário) do que de um historiador como Heródoto, pouco interessado em provas e entimemas.

7. O que foi dito até aqui indica que, na Grécia do século IV, retórica, história e prova estavam estreitamente interligadas. Tentemos catalogar algumas conseqüências dessas conexões.

A. As línguas que falamos hoje estão cheias de palavras de origem grega. Como demonstrou Finley, palavras que estão no centro da nossa vida, como “economia” e “democracia”, não são verdadeiros sinônimos dos seus correspondentes gregos. O mesmo vale para a palavra “história”. Há uns cinquenta anos, Momigliano demonstrou, num ensaio fundamental, que a continuidade terminológica entre “história” e *historía* oculta, na verdade, uma profunda discontinuidade de conteúdo. A historiografia, no sentido moderno do termo, surgiu, pela primeira vez, em meados do século XVIII, na obra de Gibbon, na qual se haviam fundido duas tradições intelectuais heterogêneas: a história filosófica à la Voltaire e o antiquariado.<sup>36</sup>

Momigliano mostrou que a elaboração de Gibbon fora preparada pelas discussões entre neopirronistas e antiquários que se radicalizaram algumas décadas antes: os primeiros atacavam a história baseando-se nas contradições encontradas nos historiadores antigos, os segundos procuravam salvá-la graças a um rigoroso exame das fontes primárias, sobretudo as de natureza não literária, como as moedas, as inscrições e os monumentos. Momigliano se deteve longamente na tradição “arqueológica” grega e romana, mas os protagonistas do seu ensaio eram os antiquários do final do século XVII e do início do XVIII. Momigliano aludiu à “arqueologia” de Tucídides apenas para sublinhar as suas prováveis diferenças com respeito à arqueologia de Hípias. A atenção dirigida à questão da prova sugere dar um peso muito maior ao modo pelo qual Tucídides se serviu de indícios arqueológicos e literários para recons-

truir, com grande audácia conjectural, um passado remotíssimo. Alguém objetará que Tucídides, que no passado foi transformado em professor alemão, reaparece sob as vestes de um detetive inglês ou de um perito italiano do final do século XIX. É possível. Mas a tensão entre os capítulos arqueológicos de Tucídides e a narrativa da Guerra do Peloponeso é inegável e talvez esteja ligada (segundo uma hipótese já antiga) a dois projetos literários diversos.<sup>37</sup>

B. Se fizermos a suposição de que a dimensão arqueológica (ou seja: antiquária) da obra de Tucídides possa ter suscitado o interesse de Aristóteles, a atitude global deste último diante da história poderia ser reexaminada à luz das alusões a um conhecimento conclusivo do passado contidas na *Retórica*. O juízo de Finley sobre a presumível liquidação da história por parte de Aristóteles (*Poética* 1459b) deveria também ser reconsiderado à luz da alusão do próprio Finley à importância atribuída à pesquisa de arquivo dos discípulos de Aristóteles. Num ensaio notável que apareceu há alguns anos, Gregory Nagy sublinhou a dimensão jurídica da historiografia grega, comparando-a às arbitragens oficiais.<sup>38</sup> As conclusões de Nagy, se não me engano, convergem com a leitura da *Retórica* de Aristóteles, proposta aqui.

C. O que foi dito sobre as discontinuidades ocultas no nosso léxico intelectual pode ser estendido também ao termo “retórica”. Procurei mostrar que a arte retórica de Aristóteles era muito diferente do que entendemos hoje pelo termo “retórica”. O próximo capítulo será dedicado ao exame dessa decisiva fratura histórica e das suas implicações. Mas, no momento, será útil fazer uma observação de caráter geral a propósito da presente discussão sobre as relações entre retórica e história.

8. Ainda uma vez tomarei como ponto de referência a obra de um estudioso em relação ao qual tenho uma dívida particularmente grande: Arnaldo Momigliano. No seu ensaio *A retórica da histó-*

*ria e a história da retórica*, publicado em 1981, Momigliano reagiu vigorosamente contra a tentativa de Hayden White, Peter Munz e outros estudiosos de considerar os “historiadores, da mesma forma que todos os outros narradores, como retóricos que podem ser caracterizados por seu tipo de discurso”. “Temo as consequências da sua abordagem da historiografia”, escreveu Momigliano, “porque ele [White] eliminou a busca da verdade como tarefa fundamental do historiador”.<sup>39</sup> Os acontecimentos que se seguiram no cenário intelectual provam que os temores de Momigliano eram justificados. Assim como ele, também eu sustento que encontrar a verdade é ainda o objetivo fundamental de quem quer que se dedique à pesquisa, inclusive os historiadores. Mas a conclusão de Momigliano é mais convincente do que a argumentação sobre a qual se baseia. Depois de ter falado, com ironia, do “fascínio que a redescoberta da retórica exerce, neste momento, sobre os estudiosos de história da historiografia”, Momigliano observou que, de um ponto de vista histórico, “uma consciente interferência dos retóricos no campo da historiografia não ocorre antes, talvez, de Isócrates, no século IV a. C.”.<sup>40</sup> Nem aqui nem em outro ponto Momigliano aludiu à *Retórica* de Aristóteles. Outra passagem do ensaio já recordado esclarece talvez os motivos da ausência dessa referência:

qualquer questão que qualquer historiador se coloque a respeito de qualquer coisa acontecida implica a possibilidade de que aquilo que ele pensa ter ocorrido não tenha, de fato, ocorrido; portanto, o historiador não apenas deve dar um sentido ao evento, mas deve também certificar-se de que tenha ocorrido mesmo um evento. Diferentemente de Munz, eu não fico aborrecido com o fato de que isso sugira uma semelhança com o trabalho de um policial (ou um juiz). Ambos devem dar um sentido a certos fatos depois de se certificarem de que esses fatos tiveram lugar. Mas a sua atividade está limita-

da a umas poucas categorias de eventos dentro de limites cronológicos definidos e raramente apresenta interesse para quem está de fora. Os historiadores, pelo contrário, são pagos pela sociedade para indagar sobre acontecimentos de interesse geral, cuja realidade e cujo significado não podem ser estabelecidos sem um conhecimento complexo. Não se espera que policiais interpretem, e muito menos que publiquem, bulas medievais. Mesmo os juízes, nos dias de hoje, raramente lidam com elas; e, quando o fazem, tornam-se bem-vindos entre os historiadores.<sup>41</sup>

Juízes e historiadores se associam pela preocupação com a definição dos fatos, no sentido mais amplo do termo, incluindo tudo o que se inscreve, de alguma forma, na realidade: até as opiniões que influem nos mercados financeiros (para os juízes), até os mitos e as lendas (para os historiadores) e assim por diante. Juízes e historiadores estão vinculados pela busca das provas.<sup>42</sup> A essa dupla convergência corresponde uma divergência em dois pontos fundamentais. Os juízes dão sentenças, os historiadores não; os juízes se ocupam apenas de eventos que implicam responsabilidades individuais, os historiadores não conhecem essa limitação. Mas eu não consigo seguir Momigliano quando ele sustenta que os juízes estão interessados em acontecimentos que “raramente apresentam interesse para quem está de fora”, enquanto “os historiadores, pelo contrário, são pagos pela sociedade para indagar sobre fatos de interesse geral”. Nas últimas décadas, de modo cada vez mais frequente, os historiadores têm trabalhado com fontes judiciais produzidas por tribunais eclesiásticos (como o da Inquisição) ou leigos de competência variada. Esses documentos tratam geralmente de vidas obscuras e de casos sem importância. As formas utilizadas para apresentar essas vidas e esses eventos como “assunto de interesse geral” não podem ser discutidas aqui. Mas o impulso de se ocupar de fontes judiciais permitiu tocar, por um lado, na ambí-

gua proximidade entre historiadores e juízes e, por outro, na importância da retórica judiciária para qualquer discussão de metodologia da história. É estranho que nem os autores de alguns recentes, e debatidos, livros sobre a *Shoah* [Holocausto] — largamente baseados em processos instaurados após o fim da Segunda Guerra — nem os seus críticos pensaram em examinar esses problemas de método.<sup>43</sup>

A redução, hoje em voga, da história à retórica não pode ser repelida sustentando-se que a relação entre uma e outra sempre foi fraca e pouco relevante. Na minha opinião, essa redução pode e deve ser rechaçada pela reavaliação da riqueza intelectual da tradição que remonta a Aristóteles e à sua tese central: as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo fundamental.

## 2. Lorenzo Valla e a doação de Constantino

1. Em 1440, quando escreveu o *Discurso sobre a falsa e enganadora doação de Constantino*, Lorenzo Valla tinha 37 anos. As circunstâncias nas quais o escrito teve origem são conhecidas. O papa Eugênio IV tentara impedir, com armas, a ascensão de Afonso de Aragão, protetor de Valla, ao trono de Nápoles. Denunciando a falsidade de um documento célebre, Valla construiu um efficientíssimo texto de propaganda antipapal. Por que, mais de quinhentos anos depois, nós ainda o lemos?

O alvo da demonstração de Valla era o assim chamado *constitutum Constantini* [decreto de Constantino], um documento que tivera imensa circulação por toda a Idade Média. Ele certificava que o imperador Constantino, em sinal de gratidão para com o papa Silvestre, que o tinha milagrosamente curado de lepra, se convertera ao cristianismo, doando à Igreja de Roma um terço do Império. A opinião que prevalece hoje entre os estudiosos é que o *constitutum* tenha sido redigido nas dependências da chancelaria pontifícia por volta de meados do século VIII, para fornecer uma base pseu-

dolegal às pretensões papais ao poder temporal. Por muito tempo, a doação de Constantino não foi absolutamente posta em dúvida. Entre os que aceitaram a sua autenticidade está Dante Alighieri, o qual, dirigindo-se ao papa Bonifácio VIII, lamentou que a doação de Constantino tivesse, infaustamente, estabelecido as bases da corrupção da Igreja de Roma:

*De quanto mal foi mãe, ó Constantino,  
Não a tua conversão, mas tua oferenda  
Que tornou rico o trono papalino!*

(*Inferno*, XIX, 115-17, trad. de Ítalo Eugênio Mauro)

Mas alguns juristas medievais, como João de Paris, já haviam declarado ilegítima a doação, uma vez que Constantino não podia, por meio de um ato privado, dispor de um Império do qual era apenas o “administrador”.<sup>1</sup>

Por volta de meados do século XV, quando Valla escreveu o seu texto, a autenticidade do *constitutum Constantini* já havia sido posta em discussão. Entre aqueles que a repeliram decididamente estava um cardeal da Igreja romana, o grande filósofo Nicolau de Cusa. O escândalo criado pelo trabalho de Valla surgia, mais do que da substância da argumentação, da inaudita violência da linguagem. O tom adotado por Valla, ao dirigir-se ao papa, explica por que o texto só foi impresso em 1506. Quando o humanista alemão Ulrich von Hutten o publicou novamente, em 1518, ele se tornara um manifesto político que denunciava as ambições e a avidez da Igreja católica.<sup>2</sup> Nos séculos XVII e XVIII, foi considerado um modelo precoce de investigação crítica.<sup>3</sup> No XIX, pelo con-

\* *Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre, / Non la tua conversion, ma quella dote / Che da te prese il primo ricco padre!*

trário, foram sublinhadas as circunstâncias políticas nas quais a obra fora escrita.

Essas leituras divergentes (ainda que não necessariamente incompatíveis entre si) são quase normais na história da incorporação de uma obra tão densa, lida com tanta atenção e em contextos tão diversos. Isso, no entanto, não nos dispensa da obrigação moral e intelectual de arriscar a nossa própria interpretação. O que significa, hoje, para nós, o discurso de Valla sobre a doação de Constantino?

Para responder a essa questão, convém partir da maneira pela qual o próprio Valla encarou o seu texto. Trata-se de um ponto de partida e não de chegada, porque o juízo de Valla, mesmo lá onde conseguimos reconstruir as suas implicações, não pode — por definição — coincidir com o nosso. Segundo a célebre fórmula de Kant, nós podemos (pelo menos em princípio) tentar entender Platão mais profundamente do que o próprio Platão compreendia a si mesmo. A auto-interpretação de Valla e a nossa leitura são, inevitavelmente, divergentes.<sup>4</sup>

2. Os juízos de Valla sobre o seu próprio texto são dois e acompanham a remessa do trabalho aos humanistas Giovanni Tortelli e Giovanni Aurispa. Ao primeiro, de quem era muito amigo, Valla escreveu (25 de maio de 1440): “É assunto de direito canônico e de teologia mas contra todos os canonistas e teólogos” (*Rem canonici iuris et theologie, sed contra omnes canonistas et omnes theologos*); ao segundo (31 de dezembro de 1443) declarou não ter jamais elaborado “algo tão oratório quanto aquele discurso” (*orationem meam [...] qua nihil magis oratorium scripsi*).<sup>5</sup> Não são duas definições contraditórias: a primeira versa sobre o conteúdo, a segunda sobre as características formais da obra. Valla diz ter tratado de argumentos de direito canônico e de teologia de modo polêmico, servido-se das armas da retórica.<sup>6</sup> Mas esta autodefinição nos põe diante de

uma dificuldade. O discurso está dividido em duas partes. Na primeira, Valla rejeita a doação de um terço dos domínios imperiais, a qual Constantino teria feito ao papa Silvestre, por ser totalmente improvável de um ponto de vista psicológico. Essa primeira parte se baseia numa série de diálogos imaginários entre Constantino e seus filhos, por um lado, e entre Constantino e o papa, por outro. Na segunda parte, demonstra-se a falsidade do documento no qual se funda a doação (o chamado *constitutum Constantini*) por meio de uma discussão que mostra, detalhadamente, os seus anacronismos, as suas contradições e os erros grosseiros. Duas citações darão logo uma idéia da diferença entre os argumentos utilizados por Valla nas duas partes.

Se Constantino tivesse dado parte do Império a Deus, afirma Valla,

teria ofendido os filhos, humilhado os amigos, negligenciado os seus, lesado a pátria, magoado a todos e esquecido até de si próprio.

E mesmo que fosse capaz de fazer isso, tornando-se quase um outro homem, não teriam faltado os que o iriam advertir: os filhos, os parentes e os amigos, em primeiro lugar. É possível pensar que eles não teriam procurado logo o Imperador? Tentem imaginá-los, logo após escutarem a decisão de Constantino, correndo, ansiosos, gemendo e chorando, para se jogarem aos pés do príncipe e dizerem: “É então assim, pai outrora amorosíssimo dos seus filhos? Tu nos despojas, nos deserdas e, agora, nos desconheces?”<sup>7</sup>

e assim por diante.

E agora uma citação da segunda parte do discurso. Trata-se de um comentário da passagem do *constitutum Constantini* na qual se afirma que o imperador, “junto com os sátrapas, com o Senado e também com todo o povo submetido à autoridade da Igreja romana” (*cum omnibus satrapis nostris et universo senatu, optima-*

*tibus etiam et cum cuncto populo imperio Romane ecclesie subiacenti*), deu aos papas um poder muito superior ao que ele próprio tinha. “Ó celerado malfeitor”, exclama Valla, dirigindo-se ao desconhecido falsário do *constitutum Constantini*,

a própria história [a vida de Silvestre], que ele usa como testemunho, informa que, por longo tempo, ninguém da ordem senatorial quis receber a religião cristã e que Constantino estimulou os pobres a aceitar o batismo. E tu dizes que o Senado, os aristocratas, os sátrapas, como se já fossem todos cristãos, decretaram, junto com o César, que se honrasse a Igreja romana! E que dizer da tua pretensão de que até os sátrapas teriam participado!? Santo Deus! É assim que falam os Césares? É assim que são elaborados os decretos romanos? Quem jamais ouviu falar de sátrapas nos conselhos romanos? Não me lembro de ter lido em lugar algum o nome de um sátrapa, e isso nem mesmo nas províncias do Império!<sup>8</sup>

A distância entre o Valla polemista e o Valla iniciador da moderna crítica histórica parece insuperável. Mas essa dificuldade é parte de um problema mais vasto. Nos últimos 25 anos, a noção de prova tem sido considerada como um traço característico (quase o símbolo) da historiografia positivista. À prova se contrapôs a retórica e a insistência sobre a dimensão retórica da historiografia (levada até a identificação de ambas) tornou-se a arma principal na polêmica contra o tenaz positivismo dos historiadores. A “viragem lingüística” da qual, com frequência, se falou, deveria ser definida, com mais exatidão, como “viragem retórica”.

3. Na origem dessa mudança está Nietzsche. Mas a idéia de servir-se da retórica como de uma máquina de guerra céptica era mais antiga. O professor de Filologia da Universidade de Basiléia retomava, mais de 2 mil anos depois, os caminhos percorridos pelos

sofistas. Essa genealogia intelectual (os sofistas, Nietzsche) foi exposta na primeira página de um dos livros da historiadora americana Nancy Struever: *The language of history in the Renaissance. Rhetoric and historical consciousness in Florentine humanism* [A linguagem da história no Renascimento. Retórica e consciência histórica no humanismo florentino] (1970). Nancy Struever reconhecia, sem hesitação, ter analisado a atitude de Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini e Lorenzo Valla, em relação à história e à linguagem, à luz de uma moda recente.

Essa moda fora oportunamente registrada (entenda-se: promovida) por um sensibílimo barômetro intelectual: Roland Barthes. Num ensaio de 1967, que apareceu no *Times Literary Supplement*, ele havia contraposto um estruturalismo entendido como retórica a um estruturalismo entendido como ciência e criticara este último porque se aproximava muito do “positivismo burguês” das ciências humanas. No mesmo ano, Barthes havia proposto uma redução da historiografia à retórica no ensaio “Le discours de l’histoire”, destinado a alcançar uma repercussão muito maior.<sup>9</sup> Não obstante a tentativa pouco convicta de interpretar o estruturalismo como retórica, os dois textos já apontam para uma atmosfera intelectual diversa: a que, definida de várias formas (pós-estruturalismo, pós-modernismo etc.), nós ainda estamos respirando. Os rótulos importam pouco. O que é certo é que a moda recente, da qual falava Nancy Struever, coincidia com o retorno não efêmero da retórica à cena intelectual.

Havia mesmo necessidade de Barthes (ou de Nietzsche) para descobrir a importância da retórica na obra de Leonardo Bruni, de Lorenzo Valla, de Poggio Bracciolini? É bem provável que não, visto que no reconhecimento do caráter central da retórica se baseia uma das interpretações hoje mais influentes (se não a mais influente, em absoluto) do Humanismo italiano: a que foi proposta por Paul Oskar Kristeller por meio de uma série de majestosas pesquisas que

cobrem um arco de mais de cinquenta anos. Encontramo-nos diante de uma ambigüidade que deve ser esclarecida. Mas antes uma digressão é necessária: uma nota sobre a história (ou pré-história) da interpretação de Kristeller.

4. A primeira formulação da interpretação global de Kristeller está contida num ensaio que apareceu em 1944-5 e que teve influência entre os estudiosos: "Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance" [Humanismo e Escolástica no Renascimento Italiano].<sup>10</sup> O Humanismo italiano, afirmava Kristeller, não se identificava nem com um melhor conhecimento da Antigüidade clássica nem com uma nova filosofia em oposição à Escolástica. Muito mais importante era o vínculo dos humanistas com a tradição retórica ocidental. Com isso, o termo "retórica" perdia as conotações negativas atribuídas a ele pelos que, no passado, viram, no Humanismo italiano, um fenômeno puramente literário, verbal, vazio — "retórico", no pior sentido da palavra.

Uma subversão desse tenaz estereótipo interpretativo fora proposta, alguns anos antes, por Delio Cantimori, num ensaio intitulado "Rhetoric and politics in Italian Humanism" [Retórica e política no Humanismo italiano], publicado no *Journal of the Warburg Institute* de 1937. Cantimori ilustrara as implicações políticas da retórica dos humanistas por meio da análise de um caso concreto: as reuniões florentinas dos Jardins Oricellari. Quanto ao termo "retórica", Cantimori o entendia (além da oratória e do gosto pela elegância literária) como "a fé sincera, não elaborada profundamente e, ainda, ingênua e grosseira [...]: em suma, a ideologia".<sup>11</sup> É preciso recordar que Cantimori, em princípio republicano mazziniano, depois fascista e discípulo de Giovanni Gentile, se acercara, em meados dos anos 30, aos ambientes de tendência comunista. O interesse pela dimensão política da retórica dos humanistas se vin-

culava, em Cantimori, a um interesse igualmente vivo pelo fenômeno da propaganda nas sociedades de massa contemporâneas.<sup>12</sup>

Exilado da Alemanha nazista, Kristeller passou alguns anos na Itália como professor de alemão da Escola Normal de Pisa, exatamente na época em que Cantimori ensinava lá. O protetor de Kristeller era Giovanni Gentile, o diretor dessa escola. Quando, em 1938, as leis fascista-racistas forçaram Kristeller a emigrar para os Estados Unidos, Cantimori o recomendou a dois eminentes historiadores americanos da vida religiosa do século XVI, F. C. Church e R. H. Bainton. Nas pesquisas de Kristeller não há traço da insistência de Cantimori nas implicações políticas da retórica humanística.<sup>13</sup> Todavia, as discussões que estes dois grandes intelectuais tiveram em Pisa nos anos 30 devem ter sido importantes para ambos.

A quase quarenta anos de distância do ensaio "Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance" [Humanismo e Escolástica no Renascimento italiano], Kristeller quis deixar claro não ter identificado, nunca, na retórica, um fenômeno decisivo para a compreensão do Humanismo, como, pelo contrário, tinham feito alguns outros estudiosos, entre os quais Nancy Struever.<sup>14</sup> Mas a divergência entre a posição de Kristeller e a de Struever atingia questões substanciais que versavam não sobre a maior ou menor importância da retórica mas sobre o seu significado. Afirmações como a de Struever, segundo a qual "a retórica é, sob muitos aspectos, hostil à noção moderna de filologia", eram, certamente, coerentes com uma interpretação antipositivista do Humanismo. Mas essa era uma interpretação da qual Kristeller não podia compartilhar, ainda que se apoiasse explicitamente na obra do mestre da sua juventude, Martin Heidegger (além de, naturalmente, na de Nietzsche).<sup>15</sup>

5. A *De falso credita et ementita Constantini donatione* [A falsa e enganosa doação de Constantino] mostra que Valla não hesitava em misturar, na mesma obra retórica e filológica, diálogos fictícios

e discussões minuciosas de provas documentais. A afirmação de Nancy Struever, há pouco citada e que se inspira claramente numa moda intelectual ainda não ultrapassada, foi, portanto, contrariada pelos fatos. Seria parcialmente aceitável se a reformulássemos assim: “A noção *moderna* de retórica é, sob muitos aspectos, hostil à filologia”. Mas o que era a retórica para Valla?

Hanna H. Gray lembrou que Valla definira o seu próprio texto sobre a doação de Constantino como “declamatio”, um vocábulo com o qual Quintiliano designava um exercício oratório baseado na demonstração alternada de teses contrapostas, incluindo a verdade ou a falsidade de um determinado escrito.<sup>16</sup> Se as coisas permanecessem nesses termos, Nancy Struever teria plena razão: a sua céptica interpretação da retórica coincidiria com a de Valla. Mas Valla jamais sonhou sustentar sucessivamente a autenticidade e a falsidade da doação de Constantino. E a palavra “declamatio”, como observou W. Setz, não foi usada por Valla mas sim por copistas e editores posteriores, como Ulrich von Hutten.<sup>17</sup>

A referência a Quintiliano é, no entanto, totalmente pertinente. Na *Institutio oratoria*, mais precisamente no livro V, Lorenzo Valla pôde encontrar um amplo desenvolvimento sobre as provas (“De probationum divisione”). Entre as provas externas, não baseadas na arte oratória (“inartificiales”), Quintiliano listava “os preconceitos, as opiniões públicas, os interrogatórios, as escrituras [tabulae], o juramento e os testemunhos: coisas que estão presentes na maior parte dos litígios forenses” (V, 1, 1).<sup>18</sup> Na edição comentada da *Institutio oratoria*, que apareceu em Veneza em 1493, lê-se que por “tabulae” entendiam-se os testamentos e os diplomas (“instrumenta”). O *constitutum Constantini* podia, perfeitamente, entrar nessa categoria. O comentário à edição de 1493, assinado por Raffaele Regio, plagiava, na realidade, as anotações a Quintiliano, as quais Valla, perto da morte, deixara inéditas. Esse furto literário determinou, um ano depois, sempre em Veneza, a publi-

cação de uma nova edição de Quintiliano, na qual apareciam finalmente o nome de Valla e uma parte das suas postilas.<sup>19</sup>

Valla possuía dois códices da *Institutio oratoria*. Um perdeu-se. O outro, o *Parisinus latinus* 7723, contém uma anotação autógrafa de Valla, datada de 9 de dezembro de 1444. Sabemos, com certeza, que o comentário do texto de Quintiliano já tinha sido iniciado em agosto de 1441, graças a uma carta de Valla a Giovanni Tortelli.<sup>20</sup> Daí resulta que o discurso sobre a chamada doação de Constantino foi redigido quando Valla já havia começado (ou estava para começar) a redigir as postilas a Quintiliano. Por trás da proximidade cronológica entre os dois projetos, podemos entrever convergências de conteúdo.<sup>21</sup> A demonstração da falsidade do *constitutum* segue, de perto, as sugestões de Quintiliano: o documento carece de verossimilhança; é contrariado por outros documentos; inclui dados cronológicos intrinsecamente contraditórios, como, por exemplo, a referência a Constantinopla, absurda num documento que se presume ter sido redigido logo após a conversão de Constantino. O *constitutum Constantini* entrava, em suma, na categoria — segundo Quintiliano, muito ampla — dos textos notoriamente falsificados.<sup>22</sup>

O entusiasmo de Valla por Quintiliano chegava a ponto de levá-lo a colocar o autor latino (tal como escreveu a Giovanni Tortelli) acima de Demóstenes, de Cícero e até de Homero.<sup>23</sup> Quintiliano era, sem dúvida, um escritor muito eficaz e, provavelmente, um ótimo professor, mas não era um pensador original. “Os preconceitos, a opinião pública, os interrogatórios, as escrituras [tabulae], o juramento e os testemunhos”: esta passagem da *Institutio oratoria* ecoa, detalhadamente, a *Retórica* de Aristóteles. *Tabulae*, por exemplo, corresponde ao grego *syngraphai*.<sup>24</sup> A distinção que Quintiliano faz entre provas “técnicas” (*entechnoi*) e “extratécnicas” (*atechnoi*), no início do livro V da *Institutio oratoria* (V, 1, 1), observando que todos já concordavam nesse ponto, está baseada tam-

bém, explicitamente, em Aristóteles. Talvez Quintiliano nunca tenha lido diretamente a *Retórica* de Aristóteles, mas, entre a sua elaboração e a aristotélica, os pontos de convergência são notáveis.<sup>25</sup>

6. A identificação da prova como núcleo racional da retórica, defendida por Aristóteles, se contrapõe, decididamente, à versão auto-referencial da retórica hoje difundida, baseada na incompatibilidade entre retórica e prova. Como foi possível remover, tão radicalmente, a tese central de um dos textos fundamentais da nossa tradição intelectual?<sup>26</sup> Como foi possível dar por certa a idéia, profundamente ingênua, de que a noção de prova é uma ilusão positivista?

Não é fácil responder a essas questões. Segundo Friedrich Solmsen, um dos historiadores mais destacados da retórica antiga, a tradição aristotélica foi conservada e transmitida por Cícero, em primeiro lugar. Solmsen sublinha, em particular, que a maneira pela qual Cícero trata da moção dos afetos provaria uma dependência direta de Aristóteles.<sup>27</sup> Com efeito, existe uma passagem na qual Antônio, que, entre os interlocutores do diálogo *De oratore*, é considerado o mais próximo de Cícero, diz ter lido os textos de Aristóteles sobre a retórica (II, 38, 160). Mas essa afirmação está inserida num contexto que parece dar razão aos que sustentam que Cícero teve, da *Retórica* de Aristóteles, só um conhecimento indireto, mediado por um compêndio de época helenística.<sup>28</sup> Cícero faz notar que Aristóteles não era um homem do ofício (“desprezava” a arte retórica) e faz preceder o seu elogio por uma áspera condenação da dialética do filósofo estóico Diógenes e da sua oratória “magra, seca, concisa, sucinta”.

A nossa oratória — escreve Cícero — deve ser adaptada aos ouvidos da multidão; deve seduzir os ânimos, deve convencê-los, deve provar seus argumentos não com a pequena balança do ourives mas sim

com uma espécie de balança popular [*quae non aurificis statera, sed populari quadam trutina examinantur*].

O quanto esta “balança popular” estava distante das sutis reflexões de Aristóteles sobre a prova é inútil dizer. De fato, Cícero sepultou (ao invés de salvá-la) a tradição aristotélica no âmbito retórico, a começar pela idéia de que o núcleo racional representado pelos entimemas constitui a parte mais importante da retórica. A visão da retórica como técnica de convencimento emotivo na qual o exame das provas tem um lugar marginal prevaleceu graças à imensa autoridade de Cícero.<sup>29</sup> Isso é confirmado, indiretamente, pela célebre definição de história dada por Cícero no tratado *De legibus* (I, 1, 5): *opus unum hoc oratorium maxime*, “a única atividade [intelectual] que é substancialmente retórica”. Por séculos estas palavras sancionaram a existência de um fosso entre a historiografia e o antiquariato.

Uma tentativa de preencher esse fosso só poderia vir de alguém, como Valla, que estivesse animado por pressupostos decididamente anticiceronianos.<sup>30</sup> Contrariamente às conclusões de Solmsen, foi Quintiliano, e não Cícero, quem conservou e, em última análise, transmitiu a herança intelectual de Aristóteles no que diz respeito à retórica. Foi graças à *Institutio oratoria*, do seu amado Quintiliano, que Valla redescobriu o núcleo fundamental da *Retórica* de Aristóteles.<sup>31</sup> Nessa descoberta, havia um elemento paradoxal. Valla não perdeu nenhuma ocasião de expressar a sua própria hostilidade diante da filosofia de Aristóteles. Na introdução da obra intitulada *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* [Os feitos de Fernando, rei de Aragão] (1445-6), particularmente, ele polemizou com “certos filósofos, mui grandes e mui antigos”, que tinham colocado os poetas acima dos historiadores, sustentando que os primeiros estavam mais próximos da filosofia porque tratavam de questões gerais e transmitiam ensinamentos universais com exem-

plos criados, enquanto os segundos, pelo contrário, limitavam-se a relatar o que determinados indivíduos haviam realmente feito.<sup>32</sup> A alusão à passagem de Aristóteles sobre a história, lida talvez em grego, ou ainda na tradução latina de Guilherme de Moerbeke, é evidente.<sup>33</sup> Valla objetava que a história era mais antiga e, portanto, mais venerável, tanto em relação à poesia quanto em relação à filosofia. Os anais precederam os poemas: Moisés, os evangelistas foram historiadores. Assim como a poesia, e ainda mais do que ela, a história tem relação com o universal.

Em poucas e densas observações, Valla reivindicou a complexidade do trabalho do historiador. Escrever história é difícil, observou, como mostram as divergências entre aqueles que estiveram presentes aos próprios eventos. Para estabelecer a verdade, o historiador precisa de esmero e de acuidade não inferiores aos de um juiz ou de um médico: uma dupla analogia que leva a refletir.<sup>34</sup> Essa ênfase na dimensão factual, antiquária, da historiografia não parece contrariada pela afirmação, feita por Valla, na introdução da *Gesta Ferdinandi*, de que a arte oratória é “mãe da História”.<sup>35</sup> A retórica de Aristóteles, mediada por Quintiliano, permitiu a Valla escapar às limitações da retórica ciceroniana. No ano de 1448, significativamente, Valla começou a traduzir Tucídides, o historiador que Cícero desprezava porque o julgava obscuro, a ponto de indicá-lo aos oradores como modelo negativo a ser evitado (*Orator*, 9, 30-2).

7. Quintiliano evidenciou que dados cronológicos intrinsecamente contraditórios demonstram a falsidade de um documento, mas, entre esses dados, não incluiu os lingüísticos. Aos olhos de Valla, pelo contrário, uma palavra como “sátrapas” provava ser insustentável a suposta data do *constitutum Constantini*. O recurso aos anacronismos textuais como instrumento de análise histórica constituiu um ponto de viragem, um evento intelectual de alcance incalculável. A elaboração de Valla levou a Mabillon [1632-707] e a

Montfaucon [1655-741], os eruditos da congregação de Saint-Maur, nos quais Marc Bloch reconheceu os antepassados do ofício do historiador no sentido moderno do termo. Mas quando Mabillon, na sua grande obra *De re diplomatica* (1681), deu por certa a falsidade do decreto de Constantino, não ousou pronunciar o nome de Lorenzo Valla.<sup>36</sup>

Mas qual era a origem da atitude de Valla em relação à linguagem? Em certo sentido, a resposta é surpreendente. A aguda sensibilidade para o anacronismo lingüístico, testemunhada pelo discurso de Valla, é o fruto da tentativa humanística de introduzir um latim normativo, purificado dos barbarismos. De modo paradoxal, o esforço por ressuscitar uma língua perdida, e inexistente, permitiu encarar o latim real como um fenômeno estratificado no tempo.<sup>37</sup> A consciência da historicidade do latim associa, para além da diversidade das suas posições, Leonardo Bruni e Flávio Biondo na memorável discussão, travada em 1435, sobre a língua falada na Roma Antiga.<sup>38</sup> O texto com o qual Leonardo Bruni defendeu a sua própria tradução latina da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles (*De interpretatione recta*), criticando os helenismos e os barbarismos da tradução precedente, abriu caminho para as observações de Valla sobre os helenismos e os barbarismos que permitiam demonstrar a falsidade do *constitutum Constantini*. Para Bruni, aqueles que emporcalhavam o texto de Aristóteles com uma má tradução eram comparáveis a alguém que tivesse deturpado um quadro de Apeles ou de qualquer outro pintor grego famoso. O verdadeiro tradutor, que deve tentar penetrar na mente, no ânimo, na vontade do autor, lhe parecia igual a um copiadador de quadros que tenta reproduzir a fisionomia e os lineamentos do original.<sup>39</sup> No momento em que Bruni escrevia (c. 1420), as réplicas eram prática comum nas oficinas florentinas.<sup>40</sup> Algumas décadas mais tarde, se multiplicariam também as falsificações da Antigüidade.<sup>41</sup> As tentativas dos humanistas, antiquários, tradutores, copistas e falsários

pressupunham uma distância crítica em relação a um passado que se desejava reconstruir ou recriar.<sup>42</sup>

8. A atitude em relação ao passado constitui o pano de fundo da *Oratio in principio studii* de Valla, a aula inaugural pronunciada na Universidade de Roma, no dia 18 de outubro de 1455.<sup>43</sup> A vastidão do Império Romano, observou Valla, contribuiu para difundir todo tipo de atividade por meio da emulação e da competição. Um escultor ou um pintor não poderiam jamais alcançar a perfeição na sua própria arte se trabalhassem sozinhos. Quintiliano havia comparado as palavras às moedas; Valla comparou a língua latina ao dinheiro como instrumento que permitiam trocas intelectuais e comerciais de toda sorte.<sup>44</sup> A invenção da moeda favoreceu a circulação dos produtos; do mesmo modo, a existência de uma língua comum — o latim — contribuíra para o desenvolvimento da vida intelectual nas províncias do Império Romano. Cícero nascera em Arpino, Virgílio em Mântua, Sêneca em Córdoba, Lívio em Pádua, Prisciano em Cesaréia, Ulpiano (o grande jurista romano), na Fenícia. Após a queda do Império Romano, a Ásia e a África, que haviam feito parte dele, recaíram na barbárie precedente. Na Europa, no entanto, a Igreja de Roma protegera o latim, servindo-se dele como de uma língua ao mesmo tempo sacra e burocrática. Sob o patrocínio dos pontífices, as letras e as artes conheceram um reflorescimento.

Este é, se não o primeiro em absoluto, um dos primeiros testemunhos no qual a palavra “Europa” foi usada numa acepção cultural e não meramente geográfica.<sup>45</sup> Enquanto herdeira do Império Romano, a Europa surgia, nas palavras de Valla, como uma civilização com fisionomia específica, baseada na competição e no comércio, e unificada por um único idioma (das línguas vulgares não se dizia nada). No elogio da Igreja de Roma, por ter preservado o latim, havia, obviamente, um componente de adulação por

parte de Valla, que passara para o serviço do papa. Menos evidente e, se não me engano, não identificado era o modelo no qual Valla se inspirara: a *História eclesiástica* de Eusébio de Cesaréia, que ele já havia amplamente utilizado no opúsculo sobre a *Doação de Constantino*. Após ter recordado o elogio da religião cristã, pronunciado, segundo a lenda, pelo imperador Tibério, Eusébio escrevia: “A Divina Providência havia, de fato, estabelecido, de acordo com um plano bem definido, que ele assumisse essa atitude para que a palavra evangélica [*logos*] pudesse nascer livre de obstáculos e difundir-se por toda a extensão da terra” (II, 2, 4).<sup>46</sup>

Tanto para Eusébio quanto para Valla, o Império Romano havia desempenhado um papel providencial. Mas, na aula inaugural de Valla, o *logos* do primeiro capítulo do Evangelho de São João (*sermo*, como Erasmo traduziu mais de meio século depois) se transformou na *Latina lingua*.<sup>47</sup> E a difusão do cristianismo se tornou difusão das artes e das letras.

A aula inaugural de Valla soa hoje como uma profecia da iminente expansão européia: um fenômeno no qual as atitudes ligadas à civilização antiga, e mais especificamente à retórica, tiveram uma parte importante, que apenas começamos a perceber. Vale a pena examiná-la com base num caso específico.

### 3. As vozes do outro

#### *Uma revolta indígena nas ilhas Marianas*

1. Nos últimos trinta anos, os intercâmbios entre história e antropologia produziram pesquisas importantes. Mais recentemente, a situação mudou um pouco. As relações entre as duas disciplinas têm envolvido, cada vez mais, um terceiro elemento: a teoria da literatura. Historiadores e antropólogos perceberam a existência das funções narrativas, do ponto de vista do autor, do leitor implícito e de outras noções mais recônditas. Esse *ménage à trois* é, potencialmente, útil, mas até agora os seus resultados têm sido, quando muito, bastante ambíguos. Com frequência, os textos são considerados como universos autônomos ou, então, ligados a realidades extraliterárias por um nexo, em última análise, indeterminável. Essas conclusões cépticas não me parecem garantidas. Procurarei demonstrar a tese oposta, isto é: que uma maior consciência da dimensão literária de um texto pode reforçar as ambições referenciais que, no passado, eram compartilhadas tanto pelos historiadores quanto pelos antropólogos.

Examinarei uma passagem tirada de um livro publicado em Paris, no ano de 1700: a *Histoire des Isles Marianes, nouvellement*

*converties à la religion chrestienne; et de la mort glorieuse des premiers missionnaires qui y ont prêché la foy* [História das ilhas Marianas, recentemente convertidas à religião cristã, e da morte gloriosa dos primeiros missionários que aí pregaram a fé]. O autor, o jesuíta francês Charles Le Gobien, diretor (*procureur*) das missões na China, havia publicado, em 1698, uma *Histoire de l'édit de l'empereur de la Chine en faveur de la religion chrestienne* [História do edito do imperador da China em favor da religião cristã]: um dos textos que contribuíram para o início da célebre controvérsia sobre os “ritos chineses”. Num apêndice a essa *Histoire de l'édit*, Le Gobien defendeu a atitude favorável, adotada pelos jesuítas, com relação às cerimônias da China, inclusive “as honras prestadas a Confúcio e aos mortos”.<sup>1</sup> Acrescente-se que, entre 1702 e 1708, ano em que faleceu, Le Gobien organizou os primeiros oito volumes das *Lettres édifiantes et curieuses* [Cartas curiosas e edificantes]: a coletânea de cartas enviadas a Paris por missionários jesuítas franceses dispersos por todo o mundo, obra que teve uma extraordinária repercussão em toda a Europa.<sup>2</sup>

Na passagem que vou citar, Le Gobien descreveu a primeira fase de uma revolta com a qual os indígenas tentaram, sem sucesso, em 1685, expulsar os espanhóis, os quais, desde 1565, estavam instalados nas ilhas Marianas, um arquipélago situado a leste das Filipinas.<sup>3</sup> Um jovem espanhol, que tinha ido à floresta buscar lenha para fazer cruzeiros, fora morto em circunstâncias misteriosas. Na capital de Guam, a ilha principal do arquipélago das Marianas, alguns indígenas haviam sido detidos, postos na prisão e, depois, liberados. A atmosfera ficara tensa. Um potentado local, de nome Hurao, incitara os indígenas, com hábeis discursos (“des discours étudiez”), a revoltar-se contra os europeus e a expulsá-los das ilhas. As palavras de Hurao, segundo Le Gobien, tinham sido estas:

Esses europeus teriam feito melhor, dizia ele, se tivessem permanecido no seu país. Nós não estávamos precisando de sua ajuda para vivermos felizes. Contentes com o que as nossas ilhas forneciam, nós nos servíamos desses produtos sem desejar nada além. Os conhecimentos que eles nos transmitiram só fizeram aumentar as nossas necessidades e excitar os nossos desejos. Eles julgaram inadequado não usarmos roupas. Se isso fosse necessário, a natureza teria provido. Por que nos cobrir com vestimentas, se isso é uma coisa supérflua, e limitar a ação dos braços e das pernas sob o pretexto de ocultá-los? Tratam-nos como gente grosseira e consideram-nos bárbaros. Devemos acreditar? Não estamos vendo que, com a desculpa de nos instruir e de cultivar os nossos hábitos, eles os corrompem, tirando-nos dessa simplicidade inicial na qual vivíamos e tolhendo nossa liberdade, que nos é mais preciosa do que a vida? Querem persuadir-nos de que nos fazem felizes e muitos, entre nós, são cegos demais para acreditar na palavra deles. Mas pensaríamos assim se observássemos que, desde que esses estrangeiros vieram nos incomodar e perturbar o nosso repouso, nós começamos a ficar miseráveis e doentes? Antes de sua chegada a estas ilhas, sabíamos nós o que eram todos esses insetos que nos perseguem de forma cruel? Conhecíamos os ratos, as ratazanas, as moscas, os mosquitos e todos esses outros animais que só estão no mundo para nos atormentar? Eis os belos presentes que eles nos deram e que os seus navios nos trouxeram! Antes deles, nós sabíamos o que eram gripes e resfriados? Se tínhamos algumas doenças, tínhamos também os remédios para curá-las. Eles, no entanto, trazem-nos os seus males sem nos ensinar a tratá-los. Era preciso que a nossa cupidez e o desejo infeliz de possuir objetos metálicos e outras bobagens (as quais só o nosso desejo tornava preciosas) nos precipitassem nesse abismo de infortúnio?

Eles censuram a nossa pobreza, a nossa ignorância e o nosso desmazelo. Mas, se somos tão pobres assim, o que vêm eles buscar entre

nós? Se não precisassem de nós, não se exporiam, como fazem, a tantos perigos e não fariam tanto esforço para se instalar no nosso meio. Tudo o que eles nos ensinam só serve para nos fazer adotar os seus costumes e as suas leis, levando-nos a perder a preciosa liberdade que os nossos pais nos deixaram. Eles nos tornam infelizes e sobramos apenas uma beatitude quimérica da qual só podemos gozar quando deixarmos de existir.

Eles tratam nossas histórias como se fossem fábulas e ficção. Não temos nós o direito de dizer a mesma coisa sobre o que nos ensinam e sobre o que querem que aceitemos como verdade incontestável? Abusam da nossa ingenuidade e da nossa boa-fé. Toda a arte e toda a ciência deles só servem para nos enganar e nos infelicitar. Se somos cegos e ignorantes (como gostam de dizer), é por termos percebido tarde demais os seus objetivos perniciosos e por termos permitido que eles se estabelecessem aqui. Não percamos a coragem à vista das nossas desgraças. Eles não passam de um grupo pequeno e nós podemos, facilmente, desfazer-nos deles. Se não temos essas armas mortíferas, que espalham terror e morte por toda parte, nós temos condições de esmagá-los pelo número e pela ação da multidão. Somos mais fortes do que pensamos e podemos, em pouco tempo, livrar-nos desses forasteiros, recuperando a liberdade primitiva.<sup>4</sup>

Essas palavras, comenta Le Gobien, tiveram um efeito imediato sobre os indígenas. Muitos pegaram em armas e se prepararam para atacar os espanhóis. Houve choques violentos aqui e ali, mas, alguns dias depois, a revolta foi sufocada.

2. A eloquência do discurso de Hurao (um entre os muitos incluídos na *Histoire de Le Gobien*) é inegável. Setenta anos depois, como razoavelmente se supôs, ele se refletiu no discurso pronunciado pelo velho indígena no *Supplément au voyage de Bougainville* [Suplemento à viagem de Bougainville] de Diderot.<sup>5</sup> O leitor de

hoje talvez venha a ter a impressão de estar diante de uma antecipação de textos muito mais recentes que denunciam o imperialismo cultural europeu. Mas o mesmo leitor dará por certas duas coisas: por um lado, que um texto tão elaborado como o de Le Gobien não pode ser aceito como um resumo fiel de um discurso pronunciado e, por outro, que a inclusão de um discurso do gênero, numa obra historiográfica, seria hoje inteiramente inadequada, senão totalmente absurda.<sup>6</sup> Qual era a atitude diante desses temas por volta do ano de 1700?

Há mais de um século, a inclusão, em obras historiográficas, de discursos atribuídos a habitantes de países não europeus já havia suscitado, entre os jesuítas, muita perplexidade. Na fase de coleta de material para a sua *Historia natural y moral de las Indias*, José de Acosta recebeu, de um outro jesuíta, Juan de Tovar, um manuscrito intitulado *Historia mexicana*. Acosta escreveu a Tovar, fazendo-lhe três perguntas: o livro era fidedigno? Como era possível que os índios, que ignoravam a escrita, tivessem conservado a memória de tantas e tão diversas coisas? E, por fim:

É possível atribuir os discursos e as arengas, incluídos nessa história, aos retóricos antigos (como afirma o próprio livro) quando está claro que discursos como aqueles, longos e, no seu gênero, elegantes, não podem ter sido conservados por gente que não conhecia a escrita?

Tovar respondeu que os garotos-índios, “educados na retórica”, costumavam aprender os seus discursos de memória.<sup>7</sup> Por sua parte, os missionários jesuítas no Canadá não hesitaram em comparar os discursos pronunciados pelos indígenas com os que podemos ler nas páginas de Tito Lívio.<sup>8</sup> Por fim, a retórica (declarara Aristóteles bem no início do seu tratado) enfrenta, assim como a dialética, que é o seu oposto em âmbito lógico, “assuntos que, de

certo modo, são do conhecimento de todos os homens e não apenas de uma ciência específica” (1354a).<sup>9</sup>

Alguns anos mais tarde, a possibilidade de incluir discursos ou arengas nas obras historiográficas foi discutida de um ponto de vista geral. O jesuíta Agostino Mascardi, no seu tratado *Dell'arte historica*, que apareceu em Roma em 1636, escreveu que “o exemplo de toda a Antigüidade, que agora se transformou em lei”, não deixava dúvidas: os discursos (*dicerie*) podiam ser legitimamente incluídos nas obras de história.<sup>10</sup> Na realidade, o exame aprofundado que conduzira Mascardi a fazer essa afirmação mostrava que os historiadores gregos e romanos tiveram, diante dos discursos ou arengas, atitudes bastante diversas. Quarenta anos mais tarde, outro jesuíta, o francês René Rapin, destacou as divergências existentes “entre os nossos mestres”, e propôs rechaçar “aqueles discursos formais, feitos diante de um exército ou antes de uma batalha e aquelas tediosas e prolixas discussões”. “Nas obras históricas mais fidedignas”, concluiu, “as arengas quase não se usam mais [*ne sont presque plus d'usage*]” e são substituídas por discursos indiretos.<sup>11</sup> A discussão se arrastou por algumas décadas.<sup>12</sup> Mas, em 1700, no ano em que Le Gobien publicou a sua *Histoire des Isles Marianne*, um discurso como aquele, pronunciado pelo índio Hurao, já estava fora de moda.

Vou tentar analisá-lo de um ponto de vista exclusivamente formal, deixando de lado, por enquanto, o seu possível valor referencial. O efetivo conteúdo do discurso de Hurao é menos importante do que o modelo no qual ele se inspirava: o líder de uma conjura que se dirige aos seus próprios sequazes, na véspera de uma batalha decisiva. Sofremos a tentação de divisar, por trás de Hurao, um modelo clássico: Catilina, o inimigo da oligarquia romana, o herói negativo da obra *De coniuratione Catilinae* [A conjuração de Catilina], de Salústio.<sup>13</sup> O retrato de Hurao, traçado por Le Gobien, segue, com efeito, nas suas qualidades contraditórias, o esquema

traçado por Salústio: “um homem hábil”, que “era muito mais capaz e inteligente do que tudo o que se costuma encontrar entre os bárbaros”; um homem que “consequira tanta autoridade entre o povo e a aristocracia que chegou a ser considerado uma espécie de oráculo”; um homem que, ao se tornar “um inimigo jurado dos missionários”, repelira os presentes que lhe haviam sido dados pelo jesuíta Sanvitores, presentes que só tinham feito crescer “o seu orgulho e a sua insolência”. “Ele tinha um só desejo: criar desordens, incitar a uma revolta contra os espanhóis [...]”<sup>14</sup>

O sucesso de Salústio e da *De coniuratione Catilinae*, no século XVII, foi imenso. Em 1675, o anônimo responsável por uma tradução francesa das obras de Salústio comparou-o ao seu grande partidário, Tácito, tanto na “narração, que é o corpo da história, quanto nos ensinamentos políticos, que são a alma da história”.<sup>15</sup> Pode-se perceber a repercussão da *De coniuratione Catilinae* na *Congiura del conte Giovanni Luigi de' Fieschi* [Conjura do conde João Luís de Fieschi], escrita pelo jesuíta Agostino Mascardi e, depois, livremente traduzida e reformulada pelo cardeal de Retz, assim como na *Conjuration des espagnols contre la Republique de Venise en l'année M.DC.XVIII* [Conjuração dos espanhóis contra a República de Veneza no ano de 1618], do padre César de Saint-Réal, que havia sido, ele também, educado pelos jesuítas.<sup>16</sup> Uma parte do fascínio exercido por Salústio derivava justamente dos discursos inseridos nas suas obras. O de Catilina, dirigido aos seus próprios sequazes, era tão famoso que Paolo Beni, professor de Retórica da Universidade de Pádua, partiu daí para uma discussão geral sobre a função dos discursos nas obras históricas.<sup>17</sup>

Os discursos se justificam como ornamentos retóricos, mas eram ornamentos que tendiam à hipertrofia, assim como os das igrejas barrocas. Em tom quase de desculpa, Agostino Mascardi escreveu, na introdução da sua *Congiura del conte Giovanni Luigi de' Fieschi*, que os discursos que inserira talvez fossem longos e

numerosos demais. Na realidade, foram os próprios discursos que contribuíram para o sucesso daquela obra, como mostra o extenso título de uma miscelânea que apareceu em Londres, no ano de 1678: *A collection of select discourses out of the most eminent wits of France and Italy. A preface to Monsieur Sarrasin's works by Monsieur Pelisson. A dialogue of love. Wallenstein's conspiracy, by Mr. Sarrasin. Alcidalis, a romance, by Mr. Voiture. Fieski's conspiracy, by Signor Mascardi* [Uma coleção de discursos seletos, de autoria dos mais destacados espíritos de França e Itália. Um prefácio do senhor Pelisson às obras do senhor Sarrasin. Um diálogo amoroso. A conspiração de Wallenstein, do senhor Sarrasin. Alcidalis, um romance, do senhor Voiture. A conspiração de Fieski, do senhor Mascardi]. Esse curioso mistifório de história e ficção permite compreender que a função dos discursos nas obras históricas era só um aspecto de um problema muito maior. Mascardi observara, com agudeza, que os discursos, tanto nas obras históricas quanto na oratória judiciária, não são outra coisa além de tentativas conjecturais destinadas a captar a realidade. O que estava em jogo, insistia ele, era a função do verossímil nas obras historiográficas. A questão remontava a Aristóteles que, na *Poética*, havia ligado a história à verdade e a poesia à verossimilhança.<sup>18</sup> Retrospectivamente, parece óbvio que o desaparecimento definitivo dos discursos das obras históricas implicava nada menos do que uma redefinição abrangente dos limites entre história e ficção. Ele pressupunha portanto: a) o aparecimento do romance histórico; b) o nascimento da história dos costumes ou *histoire des mœurs* e c) a fusão entre antiquariado e *histoire philosophique* que, como demonstrou Arnaldo Momigliano, levou ao surgimento da historiografia no sentido moderno do termo.<sup>19</sup> A passagem de Le Gobien é um episódio mínimo de uma questão muito mais ampla.

3. Volto ao texto do qual parti: um discurso pronunciado pelo chefe de uma conjuração. Para o leitor do século XVII, um tema desse gênero tinha ressonâncias múltiplas. “As conjuras”, escreveu Saint-Réal no início da sua obra sobre a tentativa do marquês de Bedmar de derrubar a República de Veneza em 1618, “são o maior de todos os empreendimentos humanos [...], o tema histórico moral mais instrutivo que se possa imaginar.”<sup>20</sup> Na era do absolutismo europeu, as conjuras forneciam uma ocasião extraordinária para analisar, por um lado, o poder político e as raízes da sua legitimidade e, por outro, o isolamento trágico do indivíduo que ousava contrapor-se àquele poder.<sup>21</sup>

O líder de uma conjura é um herói trágico. De costume, o historiador não compartilha seus valores e ideais. Aqui vemos surgir a potencialidade dos discursos como expediente retórico. “O historiador”, comentou Mably na sua *De la manière d'écrire l'histoire* [A maneira de escrever história] (1783), “pode, perfeitamente, pôr, na boca dos seus personagens, opiniões que, se fossem ditas por ele, produziriam um escândalo.”<sup>22</sup> Por meio do próprio herói — um herói negativo — o historiador pode criticar as suas idéias e as suas convicções. Pode criticar o poder legítimo até o ponto de fornecer razões para derrubá-lo.

A atração dos jesuítas pelas conjurações como tema historiográfico pode ser explicada facilmente. Basta pensar na sua sensibilidade teatral, nas suas audaciosas reflexões sobre o poder político (que chegavam até à possibilidade do regicídio), na sua atitude diante da diversidade cultural.<sup>23</sup> Mas este último ponto exige um esclarecimento.

4. No seu livro *Problemas da poética de Dostoievski* (1929), o grande crítico russo Mikhail Bakhtin propôs uma distinção entre textos monológicos (ou monofônicos), dominados pela voz mais ou menos oculta do autor, e textos dialógicos (ou polifônicos), que

contrapõem visões opostas do mundo, diante das quais o autor não toma partido. Como exemplos desta última categoria, Bakhtin citou os diálogos de Platão e os romances de Dostoievski. Ninguém pensaria em acrescentar, além disso, uma narrativa escrita de uma perspectiva hagiográfica, como a *Histoire des Isles Mariannes* de Le Gobien. E, todavia, a idéia de expressar o ponto de vista dos indígenas, por meio da pessoa de Hurao, pode ser vista como uma tentativa de introduzir uma dissonância deliberada, que insere uma dimensão dialógica numa narração substancialmente monológica.

Essa dimensão dialogal pode ser reconduzida à atitude inabitual dos missionários jesuítas diante da diversidade cultural. Para difundir a fé cristã, eles decidiram adaptar-se a todo tipo de costume: do sistema de castas indiano ao culto chinês dos antepassados. Nas *Lettres édifiantes et curieuses* [Cartas curiosas e edificantes], as implicações polêmicas dessa estratégia missionária são sublinhadas repetidamente. Aqueles que viviam “na Índia como se vivessem na França, na Inglaterra, na Holanda, sem que, dentro de certos limites, procurassem adaptar-se aos hábitos das populações indianas”, estariam desacreditando o nome dos europeus aos olhos dos indígenas.<sup>24</sup>

O desejo de evitar o que hoje chamaríamos de preconceito etnocêntrico inspirou a atitude proto-etnográfica largamente documentada nas cartas que os jesuítas enviavam das suas missões na Ásia ou nas Américas. Em 1720, o padre Du Halde, que havia sucedido a Le Gobien na qualidade de curador das *Lettres édifiantes*, sublinhou a superioridade dos missionários jesuítas que viviam na Índia sobre “as pessoas que viajam por curiosidade ou por razões de comércio”. Estes conhecem apenas as regiões costeiras; já os missionários se transformam, num certo sentido, em indígenas (*sont comme naturalisez parmi eux*), aprendem a sua língua, chegam a conhecer intimamente os usos, as leis, os costumes.<sup>25</sup> “Para os judeus, fiz-me como os judeus, a fim de ganhar os judeus”:

um colega de Le Gobien, o padre Louis Le Comte, ampliou as palavras de São Paulo aos coríntios (1, Cor. 9, 20), numa justificação da estratégia missionária dos jesuítas, baseada no princípio religioso da *accommodatio*, da adaptação.

É preciso ser bárbaro entre os bárbaros e civilizado com os povos civilizados; é preciso viver uma vida normal na Europa e uma vida profundamente austera entre os penitentes da Índia; é preciso vestir-se elegantemente na China e usar muito pouca roupa nas florestas de Maduré: desse modo, será mais fácil introduzir o Evangelho, uniforme e imutável, nas mentes das populações.<sup>26</sup>

Mas, para os jesuítas, uma palavra como “bárbaro” tinha conotações ambivalentes. Em 1715, o padre De Mailla enviou uma carta na qual descrevia a ilha de Taiwan.<sup>27</sup>

Até os dias de hoje esta região tem sido habitada por uma população bárbara e absolutamente inculta [*un peuple barbare et nullement policé*]; os cavalos, os carneiros, as cabras e até os porcos (de que há grande abundância na China continental) são muito raros nestas áreas.

Mas, ao comentar os hábitos matriarcais presentes na região, com base nos quais o esposo ia morar na casa da esposa, De Mailla observou: “Os seus matrimônios não têm nada de bárbaro” (*Leurs mariages n’ont rien de barbare*). E explicou: as esposas não eram vendidas, como sucedia na China; as considerações financeiras, que eram tão importantes na Europa, em Taiwan não tinham peso algum; os genitores não se intrometiam nos casamentos dos filhos. De Mailla falou dos efeitos do matriarcado com entusiasmo: em Taiwan as filhas são muito apreciadas porque, “graças a elas, é possível conseguir genros que sirvam de apoio na velhice”. Nessa

mesma carta, De Mailla informou que estourara, havia pouco tempo, uma onda de revoltas contra o governo chinês. Ele manifestara a sua preocupação a um mandarim que, recentemente, fora nomeado vice-rei de uma das províncias de Taiwan:

Respondeu-me friamente: “Padre, se estes bárbaros preferem ficar na sua barbárie, pior para eles; nós tentamos transformá-los em seres humanos; se eles opõem resistência, pior para eles; neste mundo nada é perfeito”.

Ao citar essas palavras, o jesuíta comentou:

Com base nas normas que prevalecem no mundo chinês, é certo que essa gente pode ser considerada bárbara; no entanto, eu acho que eles estão muito mais próximos da verdadeira filosofia do que a esmagadora maioria dos mais famosos filósofos chineses.<sup>28</sup>

E explicou: são mansos, amam a justiça, respeitam a hierarquia, observam a castidade, e assim por diante.

“Muito mais próximos da verdadeira filosofia”: essas palavras poderiam ter sido pronunciadas pelo mais famoso de todos os alunos dos jesuítas: Voltaire. Como observou Werner Kaegi, a concepção antieurocêntrica da história do mundo, tão vigorosamente proposta no *Essai sur les mœurs* [Ensaio sobre os costumes], derivava, sob muitos aspectos, da visão dos missionários jesuítas, ou seja (como podemos acrescentar): do empreendimento lançado por Le Gobien meio século antes.<sup>29</sup> Mas aqui nós nos ocuparemos não dos descendentes das *Lettres édifiantes et curieuses* e sim dos seus antepassados.

5. No seu famoso ensaio “Os canibais” (I, xxxi), Montaigne destacou a ambigüidade da noção de barbárie, observando que os

indígenas brasileiros eram bem diferentes dos bárbaros, e isso sob certos aspectos como, por exemplo, as suas poesias; menos bárbaros porque menos cruéis do que os civilizados europeus; genuinamente bárbaros e selvagens porque mais próximos da natureza.<sup>30</sup> As reflexões do padre De Mailla sobre os habitantes de Taiwan parecem refazer o intrincado percurso mental de Montaigne, com os chineses no papel dos europeus e a “verdadeira filosofia” como substituto da natureza. Não se trata de uma convergência isolada. A passagem de Le Gobien, da qual partimos, gira em torno do tema de um outro ensaio de Montaigne, o qual se intitula “O costume de usar vestimentas” (I, XXXVI): a contraposição entre nudez e roupas, entre natureza e artifício. Ouçamos, ainda uma vez, a voz de Hurao:

Eles julgam inadequado não usarmos roupas. Se isso fosse necessário, a natureza teria provido. Por que nos cobrir com vestimentas, se isso é uma coisa supérflua, e limitar a ação dos braços e das pernas sob o pretexto de ocultá-los? Tratam-nos como gente grosseira e consideram-nos bárbaros. Devemos acreditar? Não estamos vendo que, com a desculpa de nos instruir e de cultivar os nossos hábitos, eles os corrompem, tirando-nos dessa simplicidade inicial na qual vivíamos e tolhendo nossa liberdade, que é mais preciosa do que a vida?

Estamos ouvindo a voz “daquelas populações das quais se diz que ainda vivem na doce liberdade das primeiras leis da natureza” e que são mencionadas por Montaigne. Os missionários jesuítas deixaram a Europa com os ensaios de Montaigne se não no bolso pelo menos na mente. Montaigne forneceu-lhes um esquema por meio do qual podiam filtrar as informações que provinham tanto de civilizações de antiquíssima data quanto de terras e populações recentemente descobertas. “Não obstante a sua pobreza, são alegres e estão contentes com a sua sorte” (*ils sont gais et contents de leur*

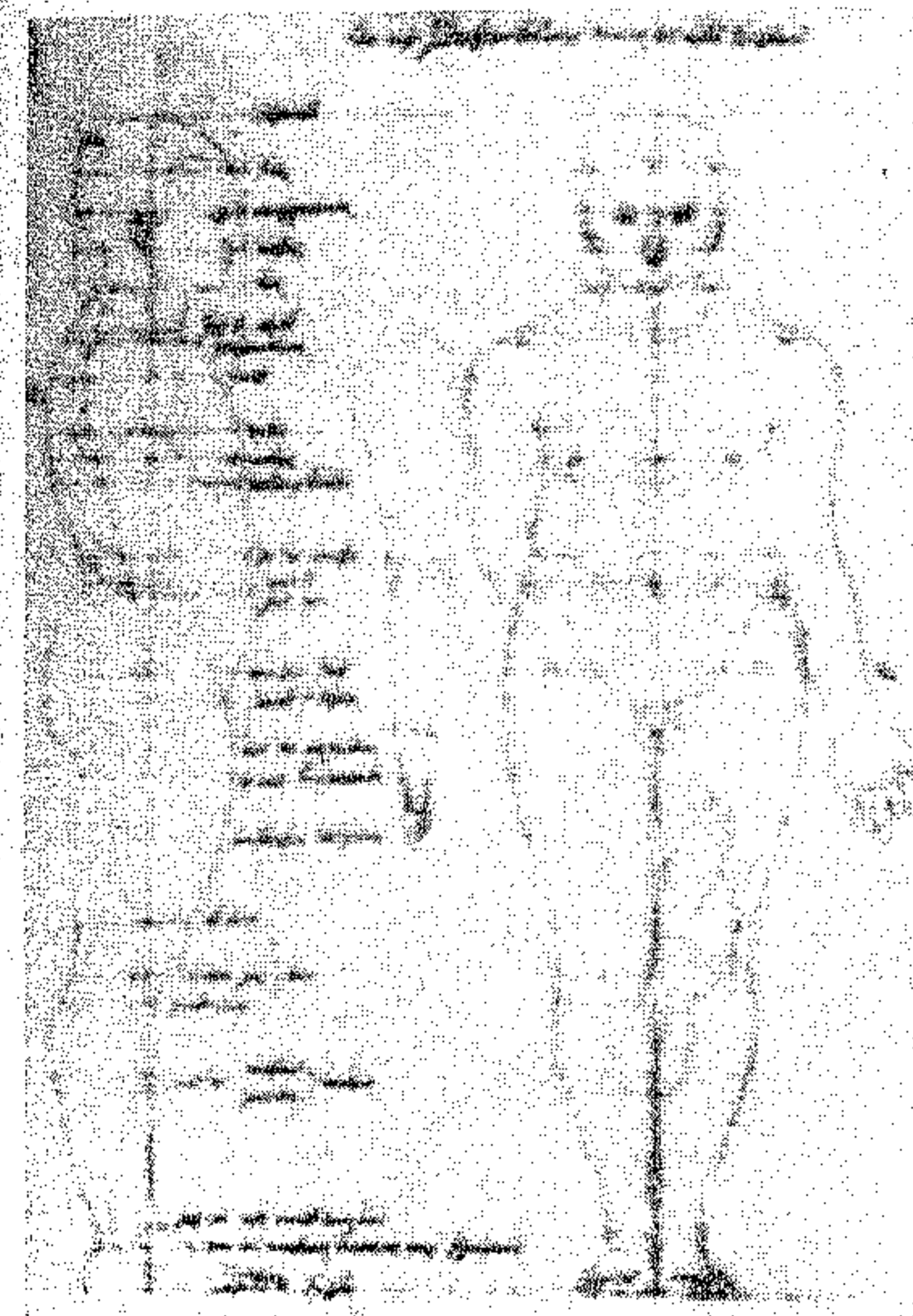
*sort*), é o que se lê numa carta, reeditada por Le Gobien no primeiro volume das *Lettres édifiantes et curieuses*, que descrevia a vida dos habitantes das ilhas Palaos (não longe das Marianas).<sup>31</sup> Le Gobien transformou as argumentações de Montaigne numa arenga e o bom selvagem em Hurao, o líder indígena das ilhas Marianas, cheio de ódio contra a civilização européia.

Ao realizar essa manobra retórica, Le Gobien se inspirou, se não me engano, num famoso fragmento de Tácito. O discurso feito por Calgaco, líder dos caledônios, aos seus subordinados, na véspera da batalha contra Agrícola, é uma poderosa denúncia, carregada de reflexos de Salústio, do imperialismo romano.<sup>32</sup> Justo Lípsio, no seu comentário a Tácito, definiu-o, certamente pensando na luta dos Países Baixos contra a Espanha, como um “discurso corajoso e nobre” (*animosa et alta oratio*).<sup>33</sup> “Vós”, proclamava Calgaco, “não sabeis o que é a escravidão [...], os vossos olhos não estão, nem mesmo, contaminados com a visão da tirania.”<sup>34</sup> A insistência de Hurao na liberdade (“a nossa liberdade inicial”, “aquela preciosa liberdade que nos foi deixada por nossos pais”) reflete tanto a imaculada liberdade dos antigos caledônios, celebrada por Tácito, quanto a “doce liberdade das primeiras leis da natureza” que Montaigne encontrara entre os indígenas do Brasil.

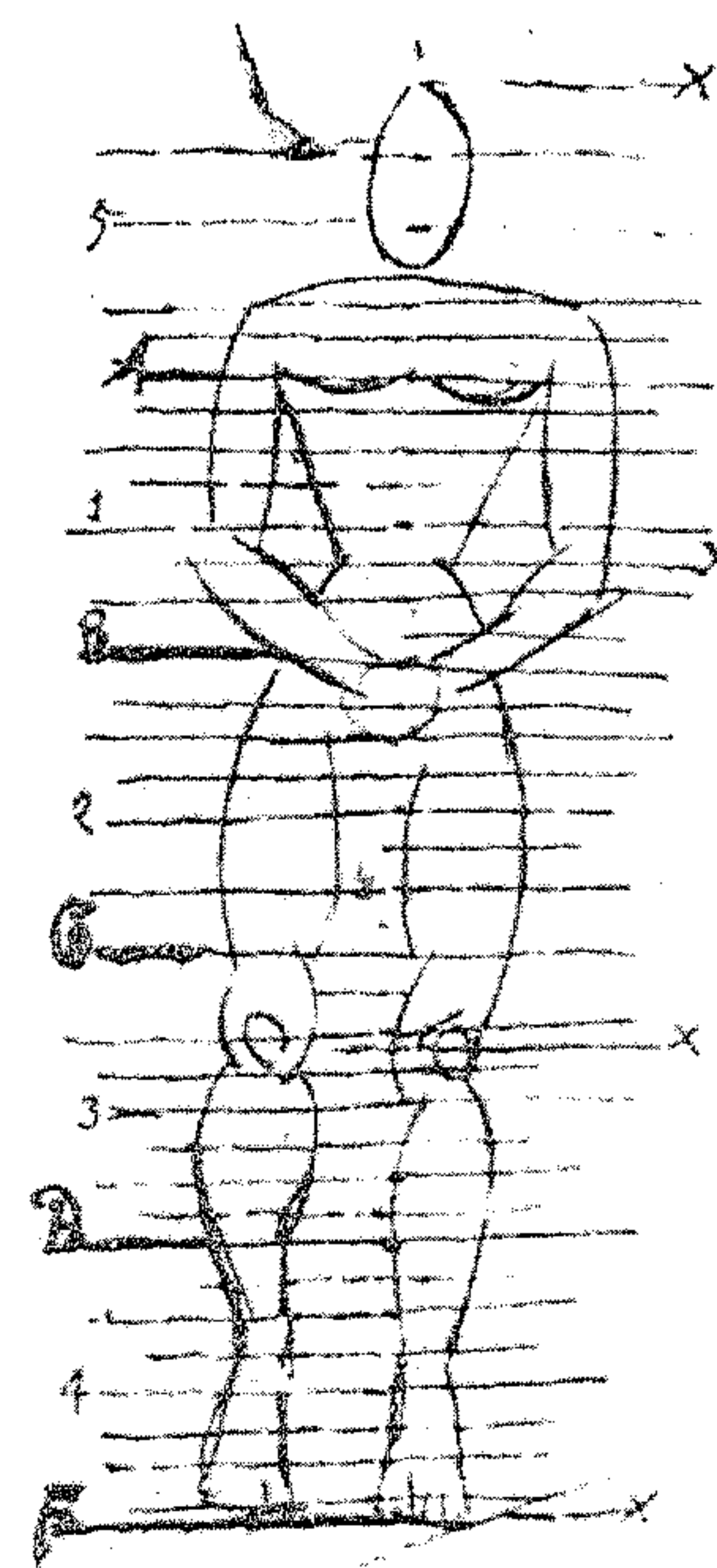
A afinidade entre as idéias pedagógicas (ou antipedagógicas) de Montaigne e o sistema educativo dos jesuítas já foi observada por estudiosos como Pierre Villey e François de Dainville.<sup>35</sup> Mas, após 1676, ano em que os *Ensaio*s foram incluídos no *Índice* dos livros proibidos, Montaigne circulou entre os jesuítas de forma indireta, como mostra o caso da obra de Saint-Réal intitulada *De l'usage de l'histoire* [O uso da história]. Textos como o livro já mencionado sobre a conjura de Bedmar, ou a “novela histórica” *Dom Carlos*, que inspirou Schiller, colocaram Saint-Réal numa zona cinzenta, a meio caminho entre a história e o romance.<sup>36</sup> Os sete breves ensaios reunidos sob o título *De l'usage de l'histoire*, publicados

pela primeira vez em 1671, foram reeditados várias vezes e, por fim, incluídos numa obra coletiva em dois volumes, publicada em 1714, “às custas da Companhia de Jesus”, sob o título de *Méthode pour étudier l'histoire*.<sup>37</sup> É provável que a presença de um escritor respeitável, como o jesuíta René Rapin, tenha sido uma espécie de salvo-conduto para um texto decididamente pouco convencional como o de Saint-Réal, que Bayle julgou “rico de pensamentos originais e cheio de bom senso”.<sup>38</sup> O quinto ensaio começa com uma frase que reflete o espírito de Montaigne: “Todos sabem que os costumes mudam”. Saint-Réal parte de um episódio mínimo: em Paris, há cem anos, os novos magistrados eram obrigados a raspar a barba antes de assumir o cargo. O costume, observa Saint-Réal, parece “bizarro”, senão totalmente irracional: todos os povos civilizados, inclusive os antigos gregos e romanos, sempre viram nas longas barbas um sinal de majestade, de gravidade, de juízo. Mas essa *bizarrierie*, diz Saint-Réal, pode servir de ponto de partida para considerações importantes. As barbas não podem ser consideradas um sinal natural de majestade porque “toda idéia natural deve ser universal, tanto no tempo quanto no espaço, sem exceção alguma”.<sup>39</sup> Mas Saint-Réal discorda dos *esprits forts* [espíritos fortes], dos libertinos que pensam que tudo seja redutível ao uso:

eles gostam de coletar os usos e os costumes mais estranhos, provenientes do Novo Mundo, do Peru, da China, porque sustentam que os seres humanos são guiados unicamente pela opinião e que a natureza não tem peso algum: como se a razão nascente daquelas populações próximas dos animais pudesse ser legitimamente comparada com a nossa [*comme si la raison naissante de ces peuples demi bêtes étoit comparable à la nôtre*], que foi refinada por uma longa acumulação de ciência e de cultura e pelo conhecimento de tudo o que já existiu de civilizado no mundo.<sup>40</sup>



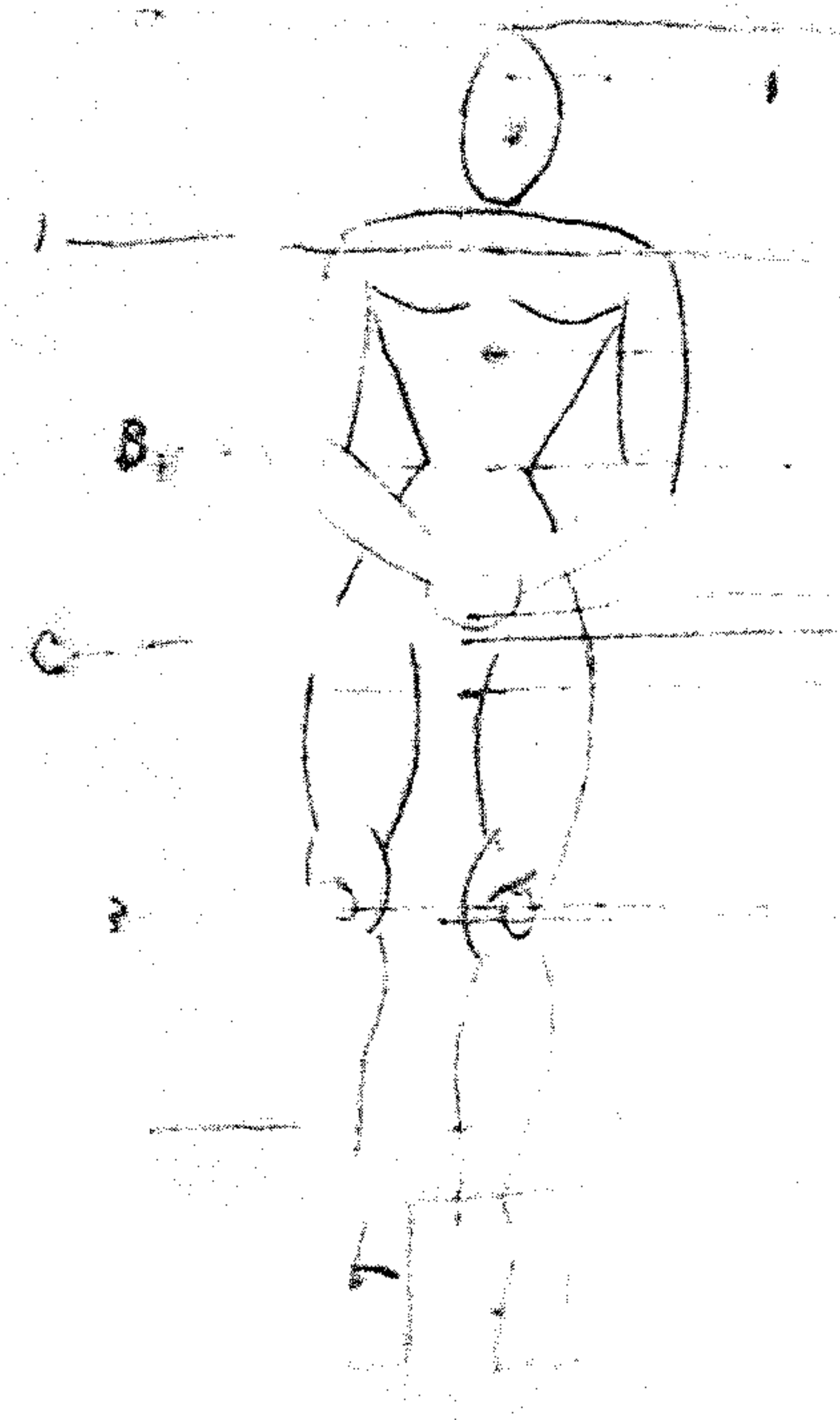
1. Albrecht Dürer, Homem nu de frente e de perfil, estudo para o primeiro dos Vier Bücher von Menschlicher Proportion, c. 1523.



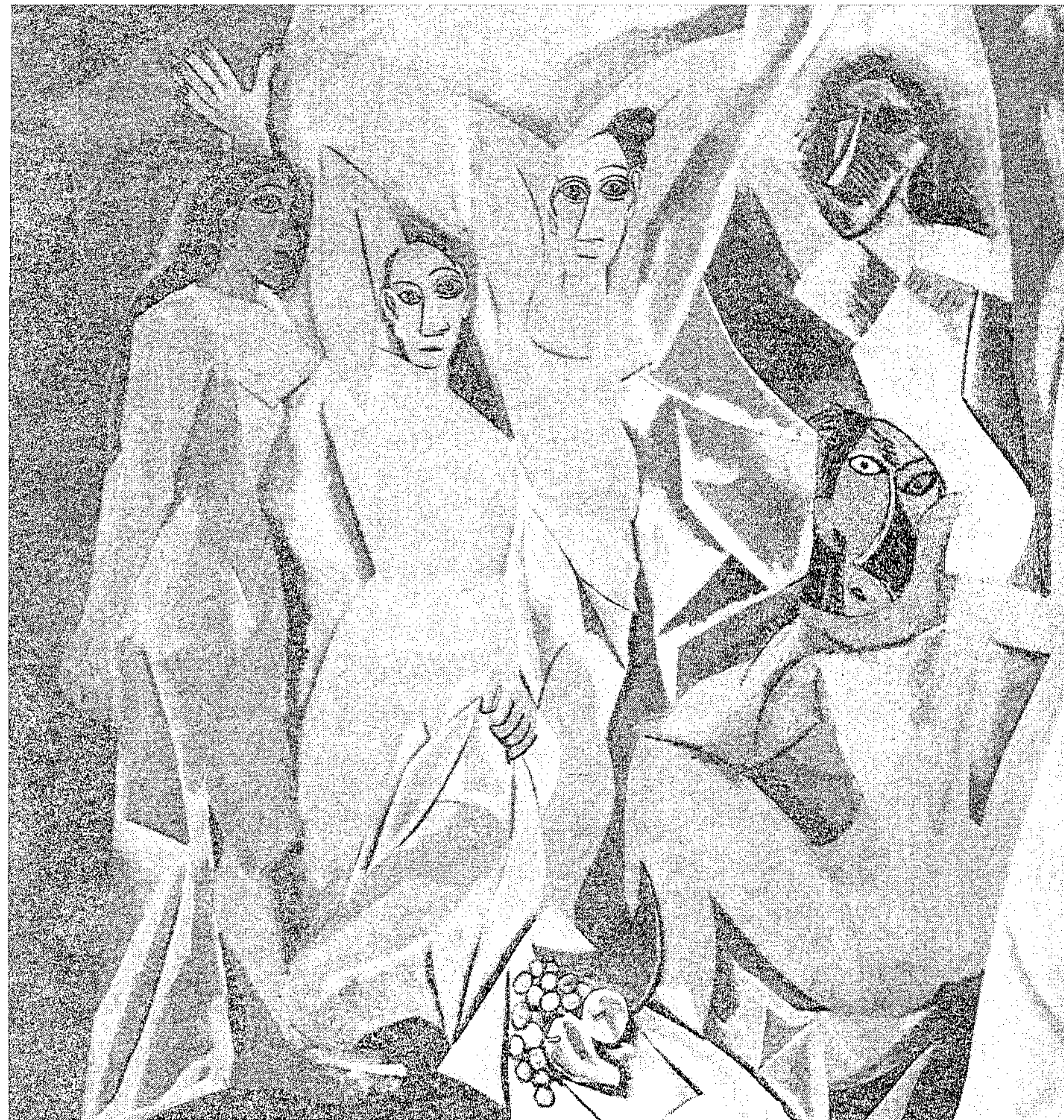
3. Pablo Picasso, Estudo de proporções, abr.-maio 1907.



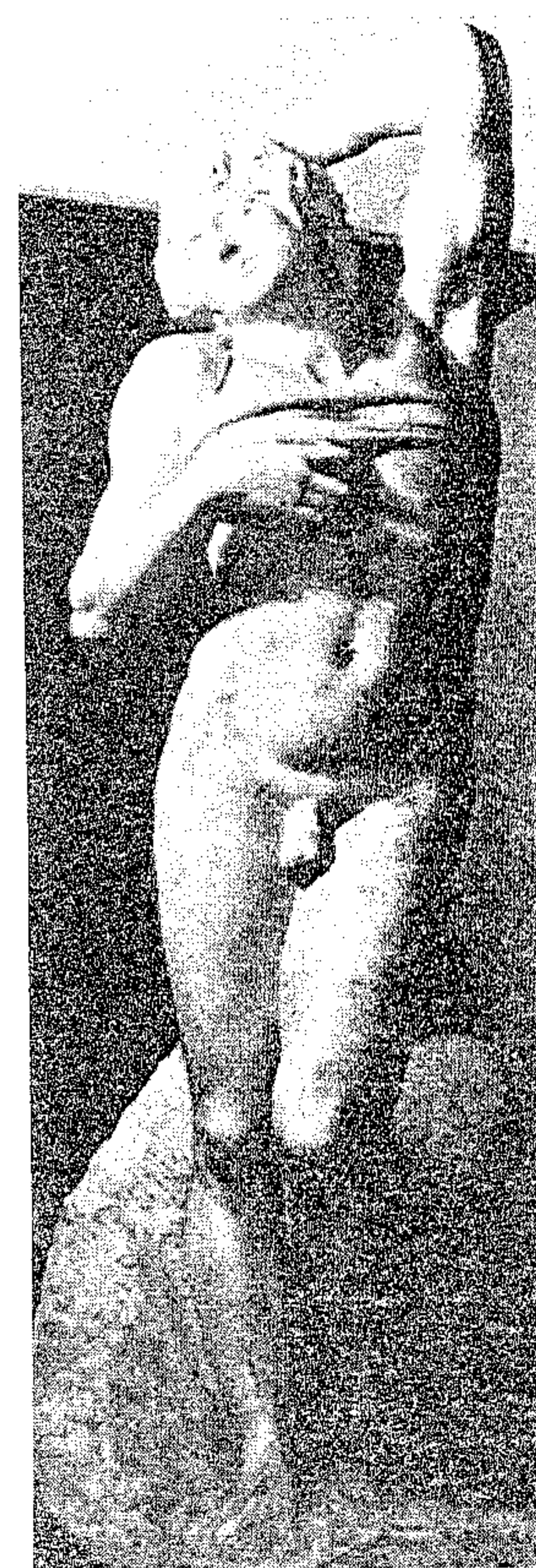
2. Pablo Picasso, Estudo de proporções, caderno n. 5, cc. 1r-1v, abr.-maio 1907.



4. Pablo Picasso, Estudo de proporções, abr. 1907.

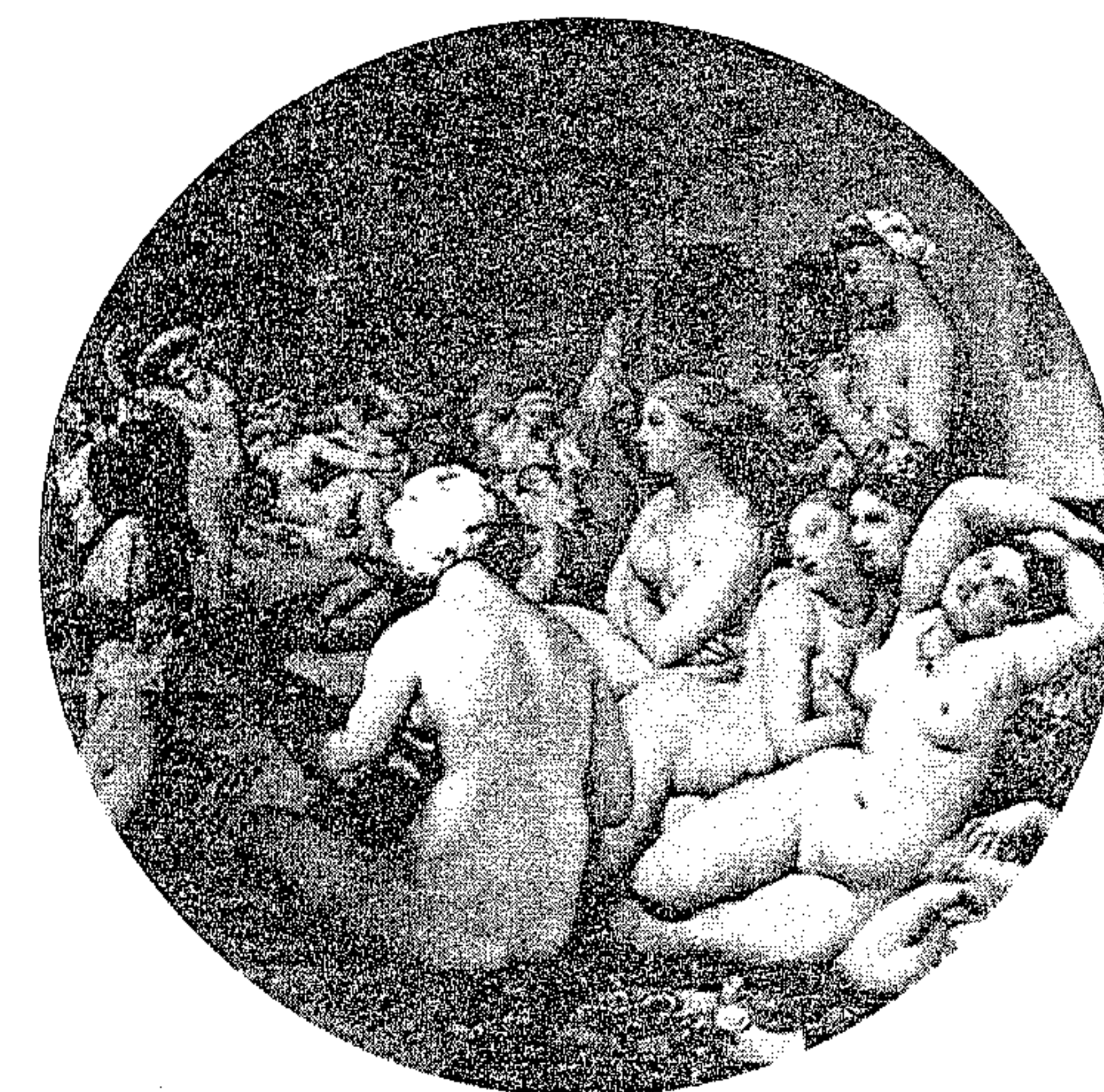
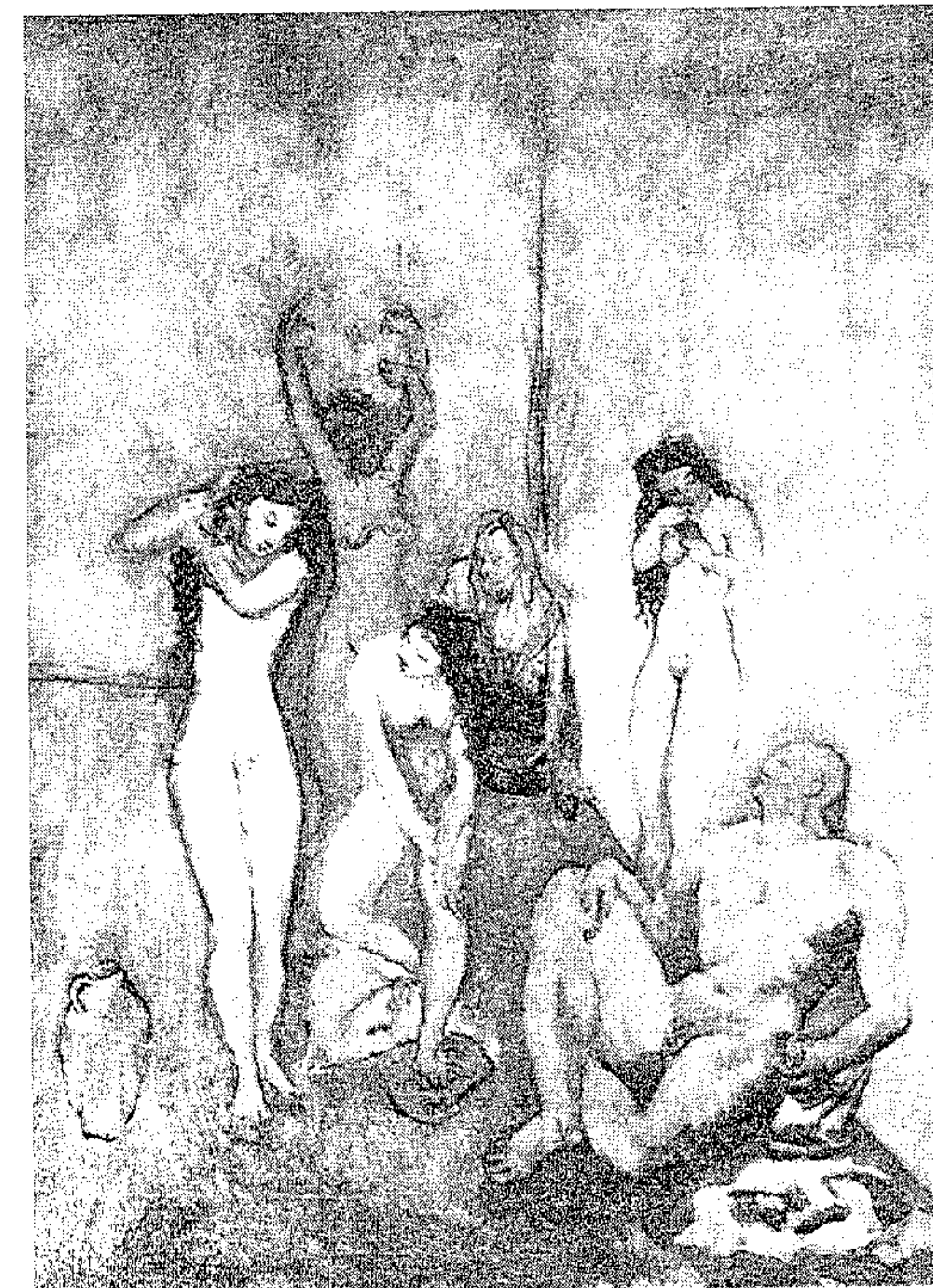


5. *Pablo Picasso*, *Demoiselles d'Avignon*, 1907.



7. *Michelangelo*,  
*Prisioneiro moribundo*.

6. *Pablo Picasso*,  
*O harém*, 1906.



8. *Jean-Auguste-Dominique Ingres*,  
*O banho turco*, 1863.



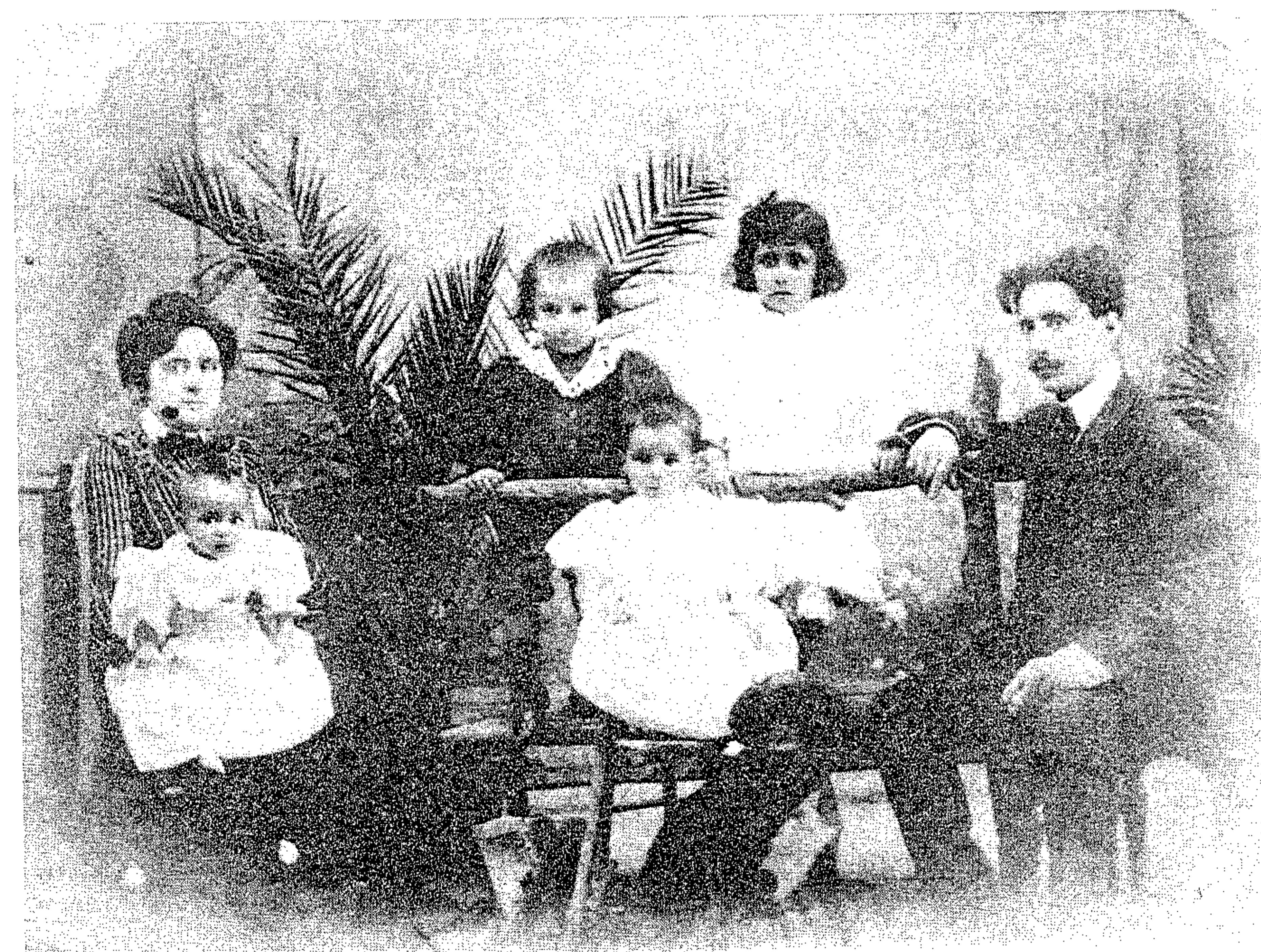
9. Pablo Picasso,  
Estudo para  
"Demoiselles  
d'Avignon", 1907.



10. Irmãos Le Nain,  
A forja.



11. Pablo Picasso, A família Soler, 1903.

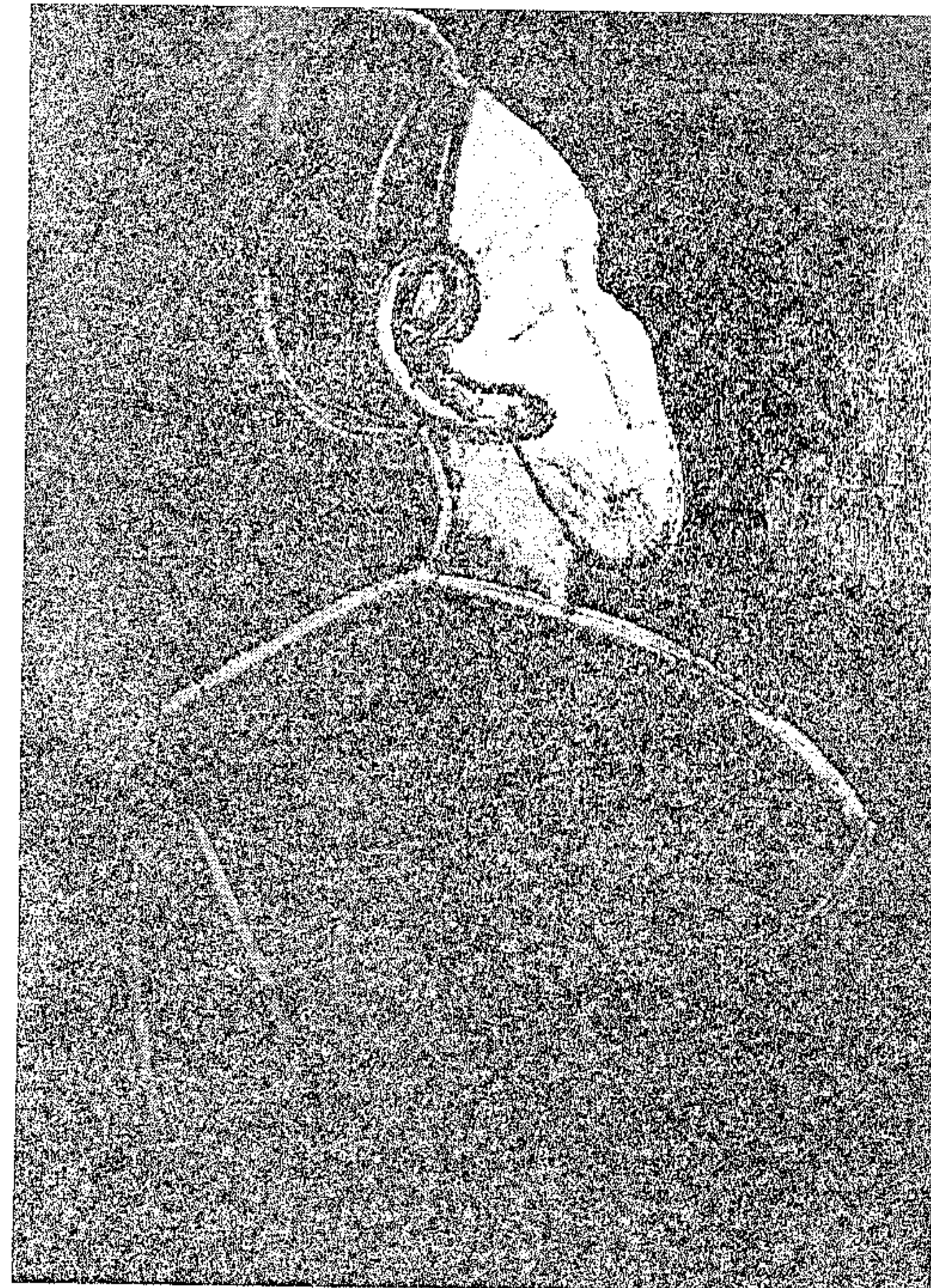


12. Anônimo, A família Soler, 1903.

1405  
Afrique Occidentale  
Étude N° 84  
Femme Malinké



13. Edmond Fortier, Mulher Malinké, cartão-postal, 1906.

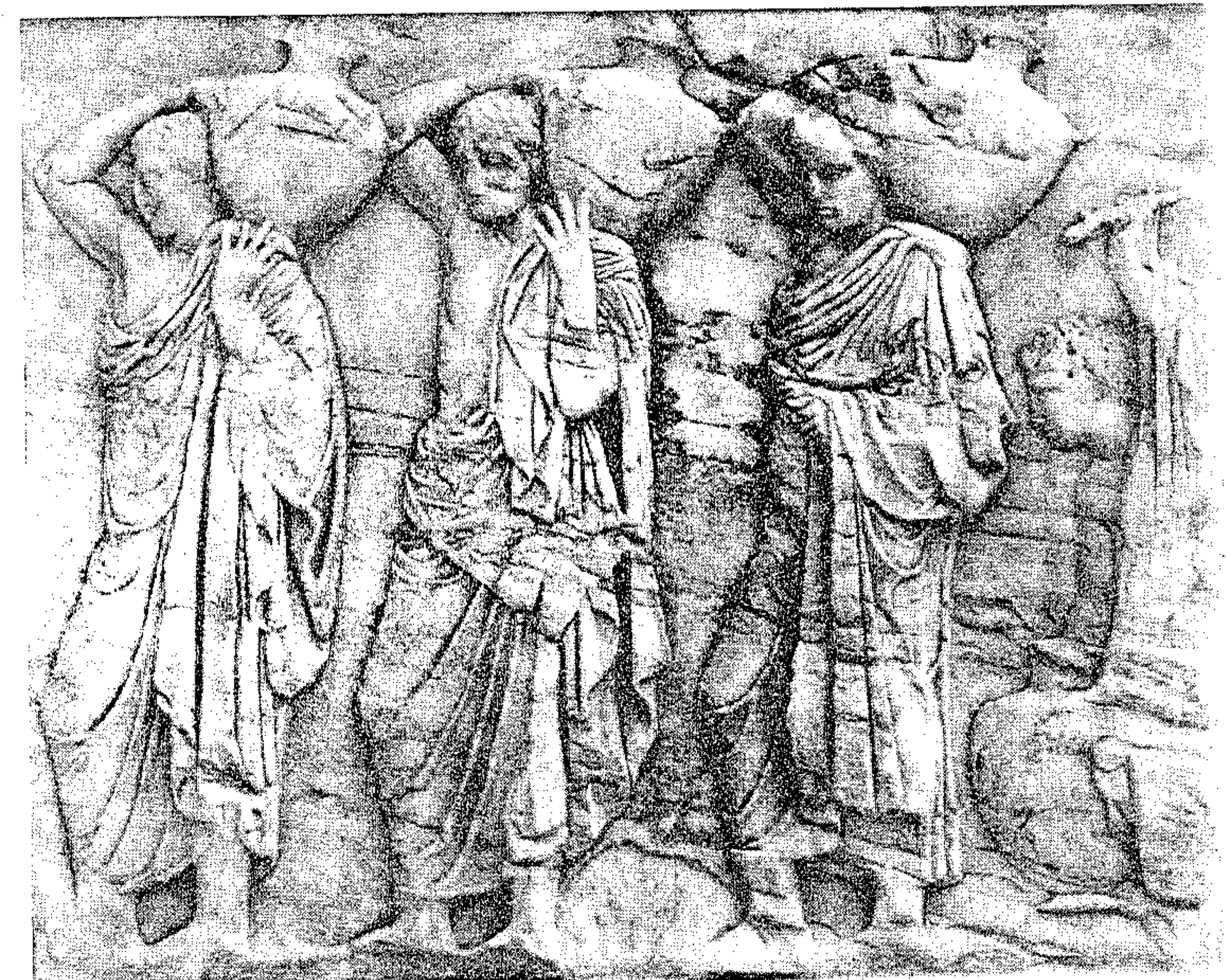


14. Pablo Picasso, Mulher de perfil, inverno de 1906-7.

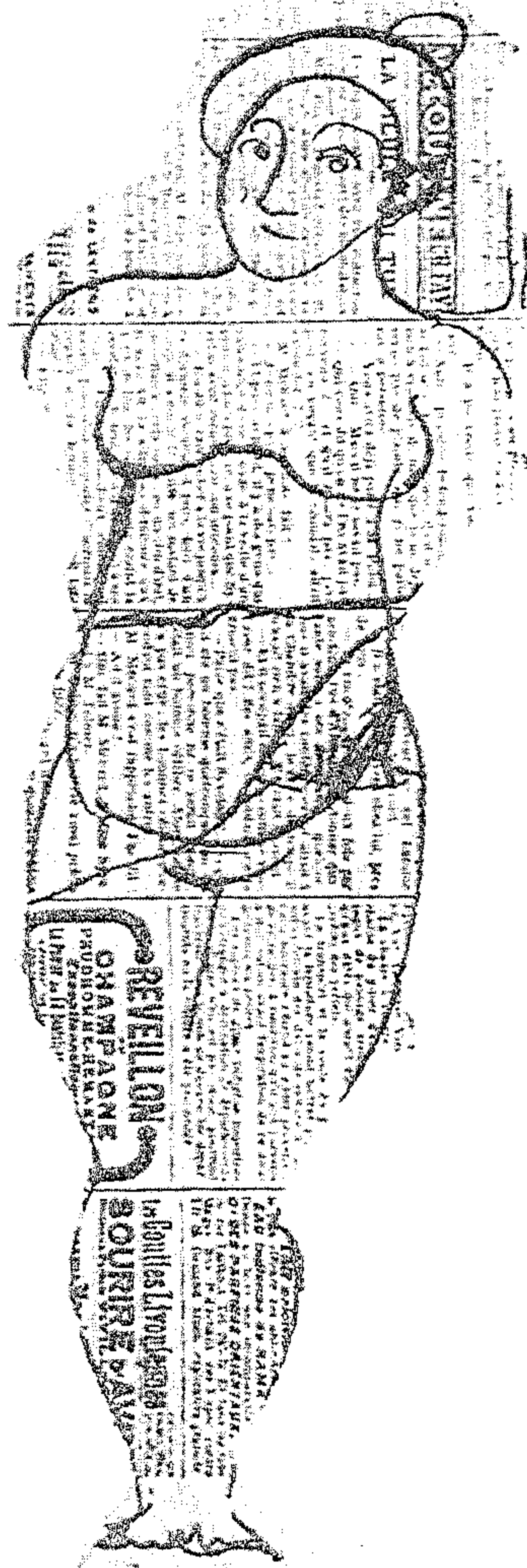
Afrique occidentale Française  
1072. SOUDAN - Types de Femmes



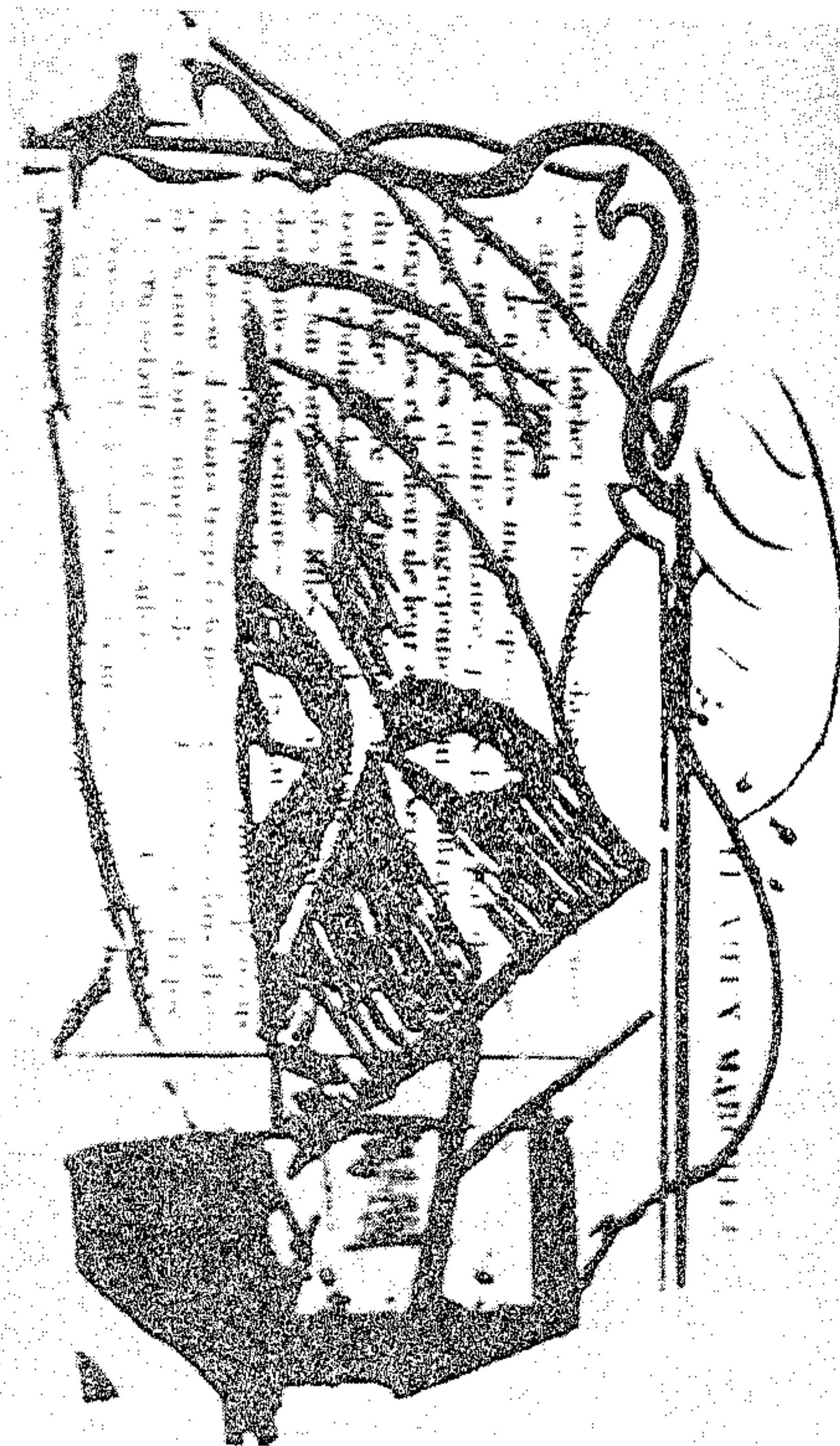
15. Edmond Fortier, Tipos de mulheres, cartão-postal, 1906.



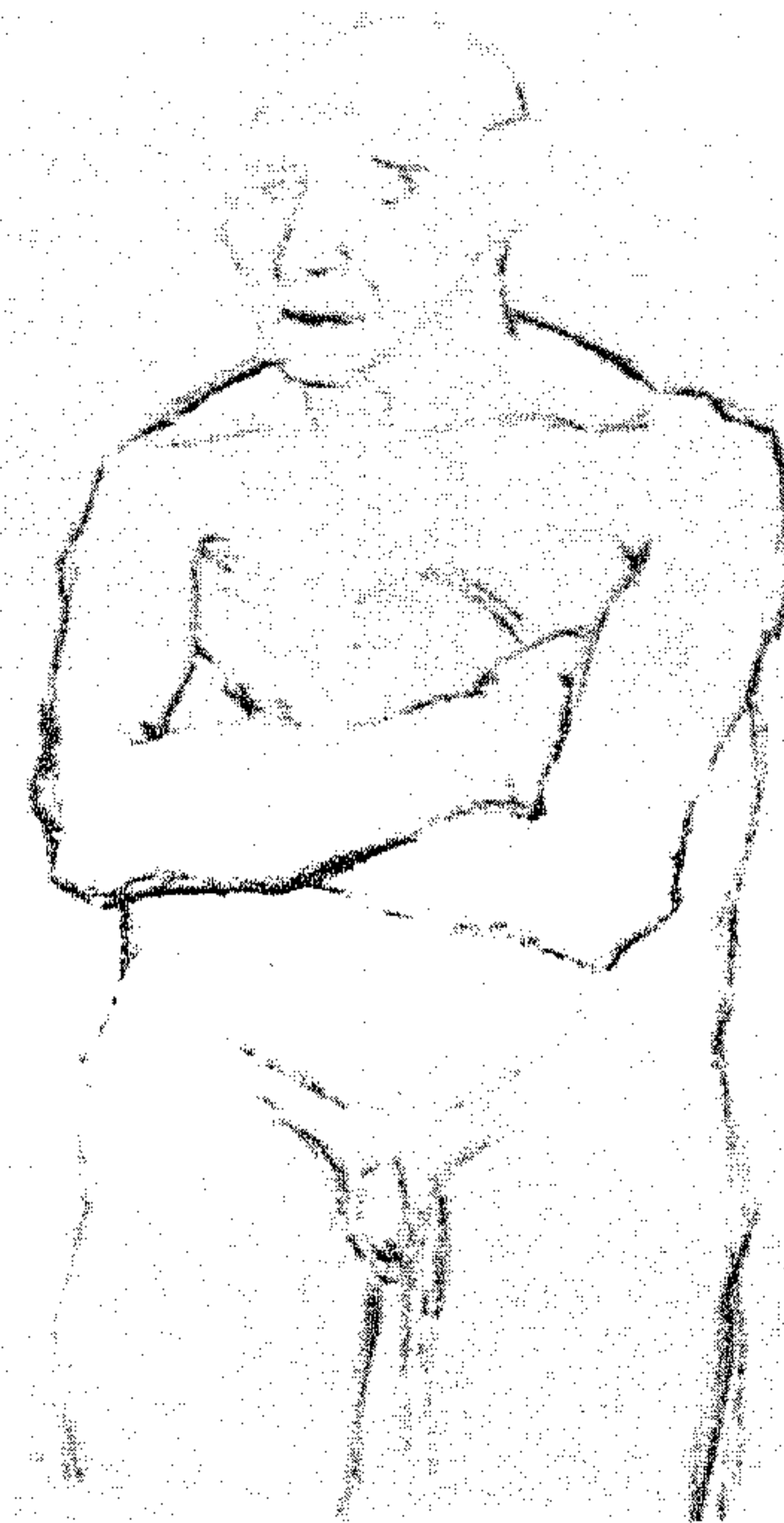
16. Frisa do Pártenon: carregadores de hídrias.



17. Pablo Picasso, Mulher nua de pé, inverno 1906.



18. Pablo Picasso, Cabeça de mulher, tinta sobre pedaço de jornal, 1907.



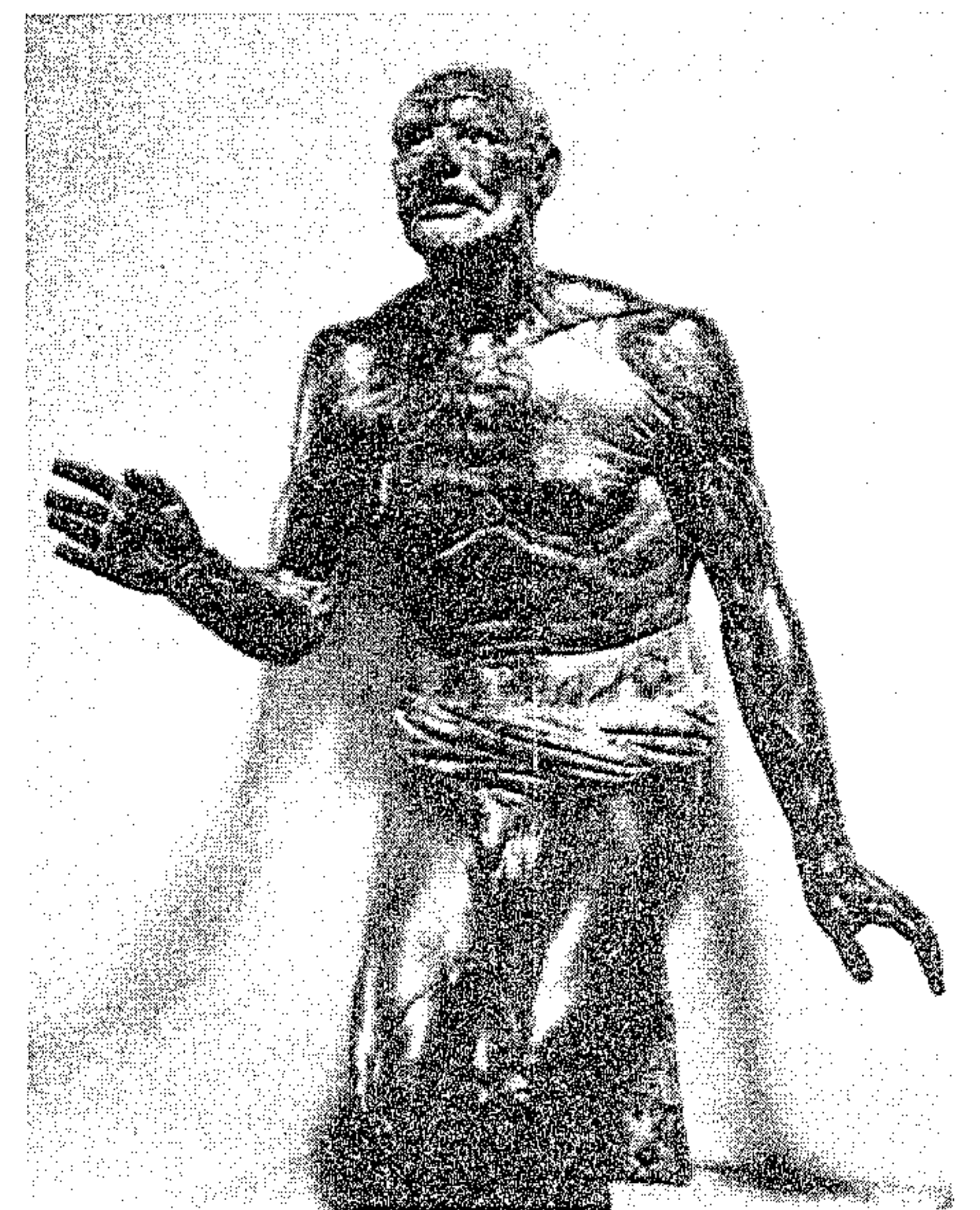
19. Pablo Picasso, Josep Fontdevila, 1906.



20. Pablo Picasso, Josep Fontdevila, 1906.



21. Pablo Picasso, Josep Fontdevila, caderno 1, c. 47r., 1906.



22. Pescador africano, séc. III a. C. (outrora conhecido como Retrato de Sêneca moribundo).

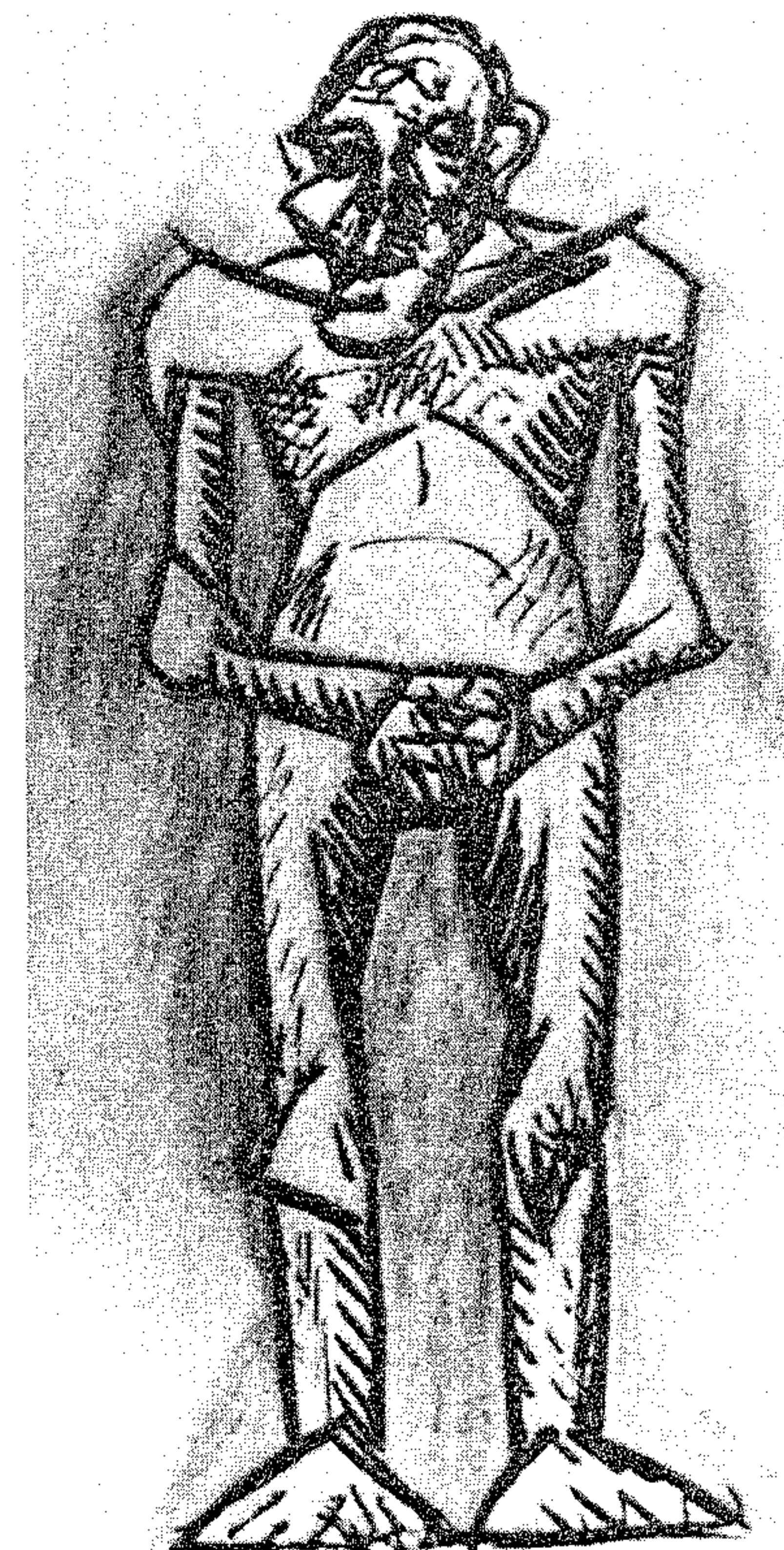


23. *Pablo Picasso*,  
Josep Fontdevila,  
1906, *detalhe*.



24. *Fotografia de André*  
*Salmon*, 1922.

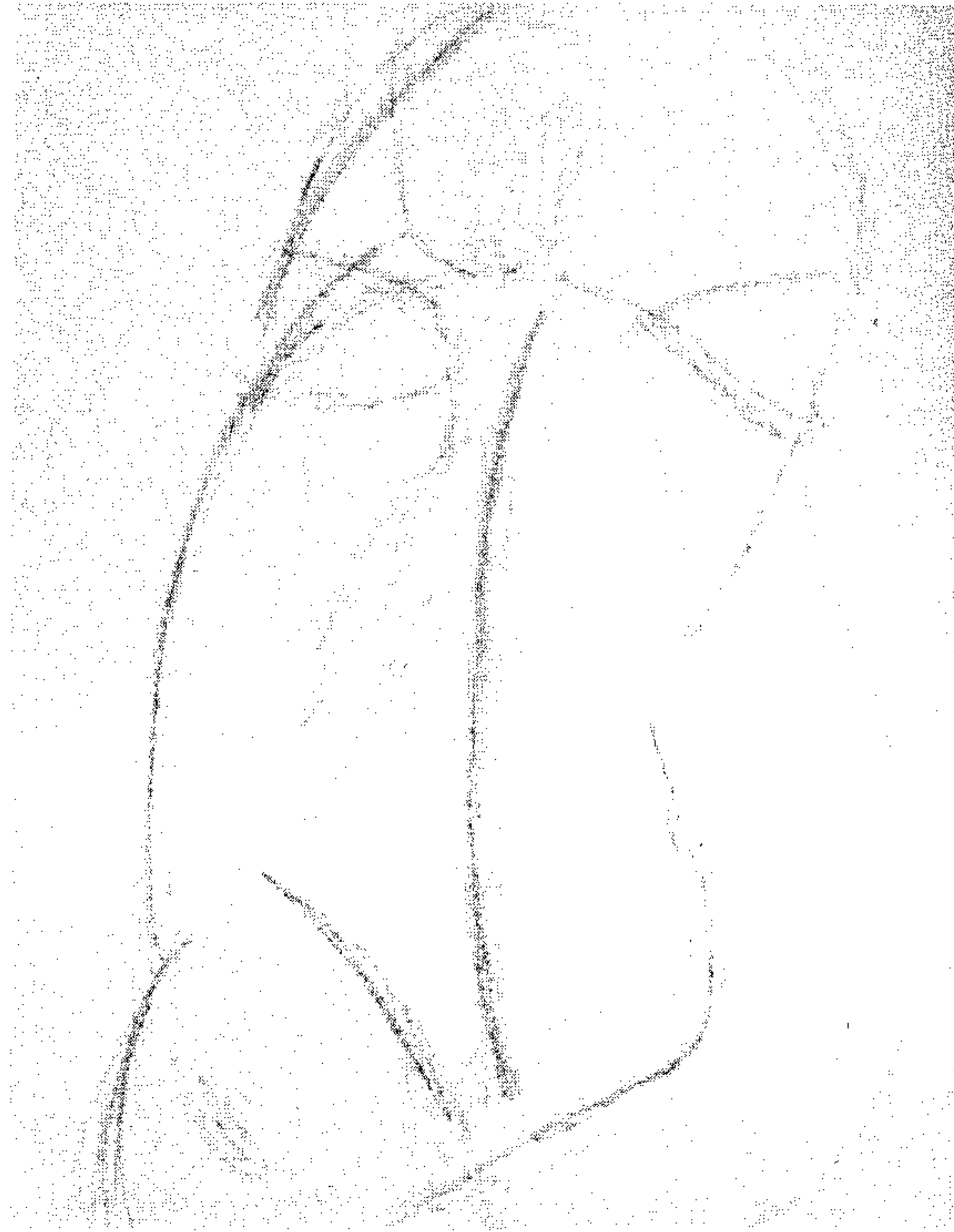
25. *Pablo Picasso*, Homem  
nu com as mãos cruzadas, 1906.



26. *Pablo Picasso*,  
Josep Fontdevila,  
*caderno 13, c. 8r*, 1906.



27. Pablo Picasso,  
Josep Fontdevila,  
*caderno 13, c. 10r, 1906.*



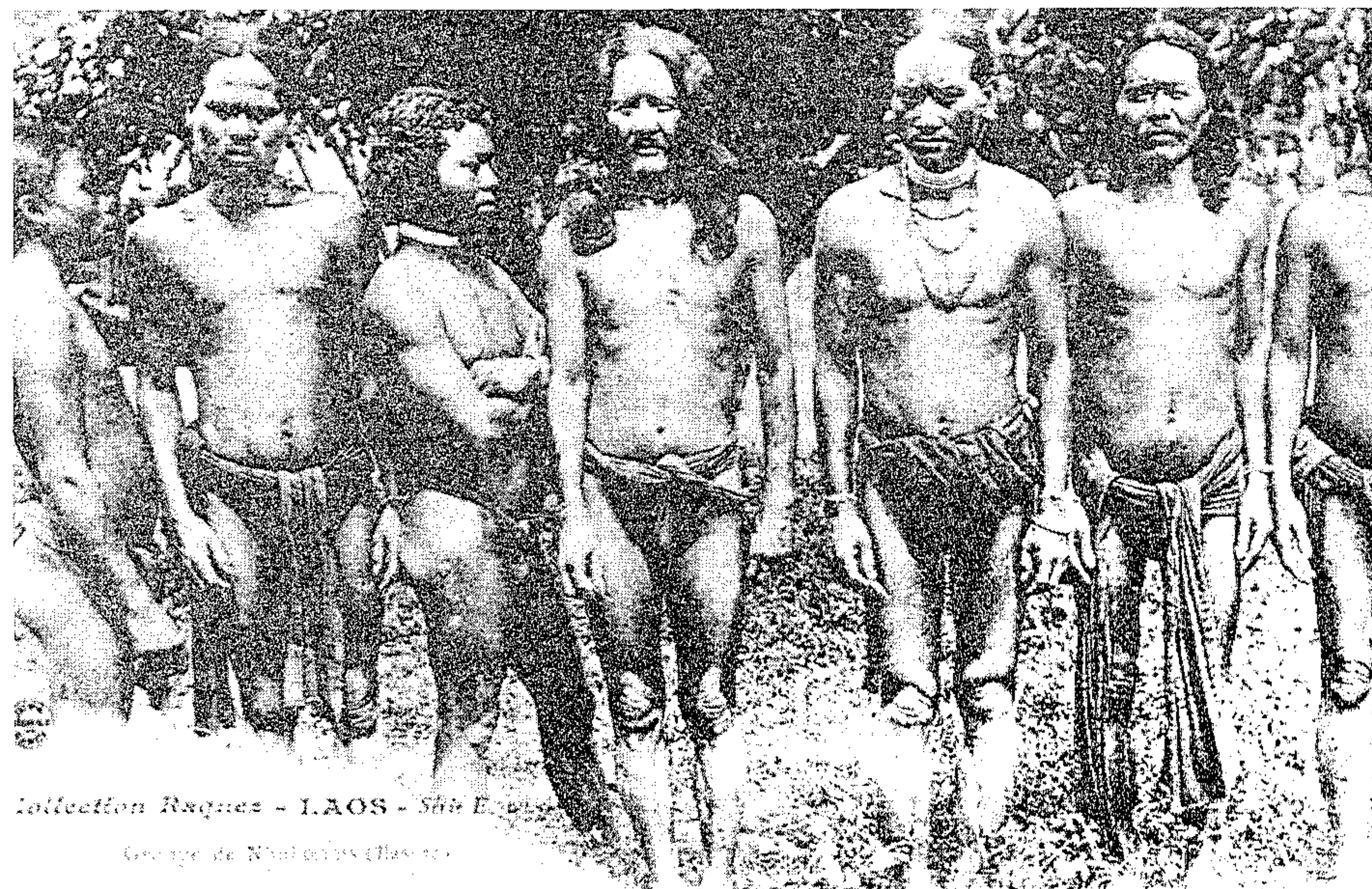
28. Pablo Picasso, *Demoiselles  
d'Avignon, 1907, detalhe.*



29. Máscaras Pende, Zaire.



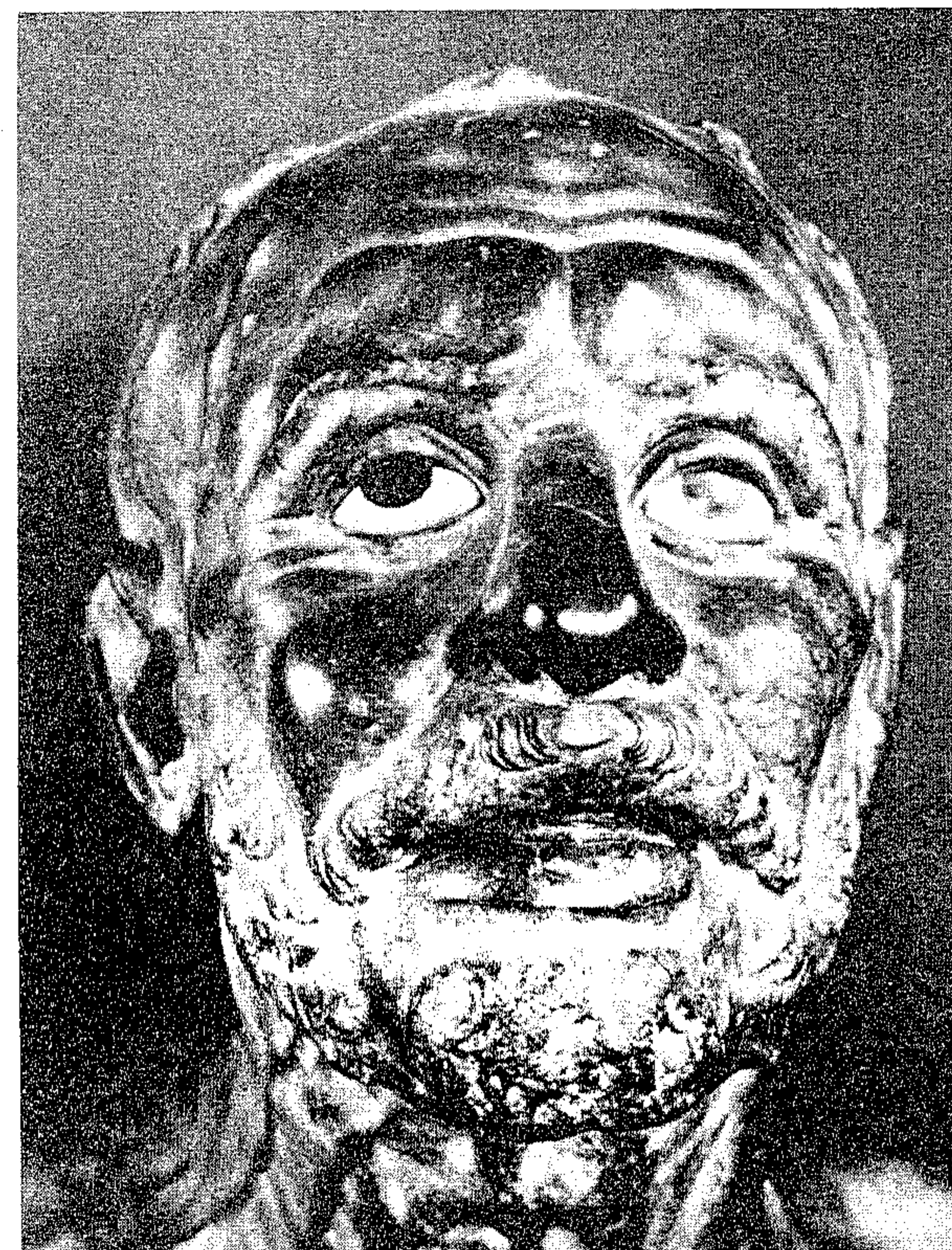
30. Pablo Picasso, *Casal, c. 1899.*



31. A. Raquez, Hanói, Grupo de Nhahoeums, Laos, cartão-postal, 1905-6.



32. The American Group Society Company, Retrato de homem [maori].

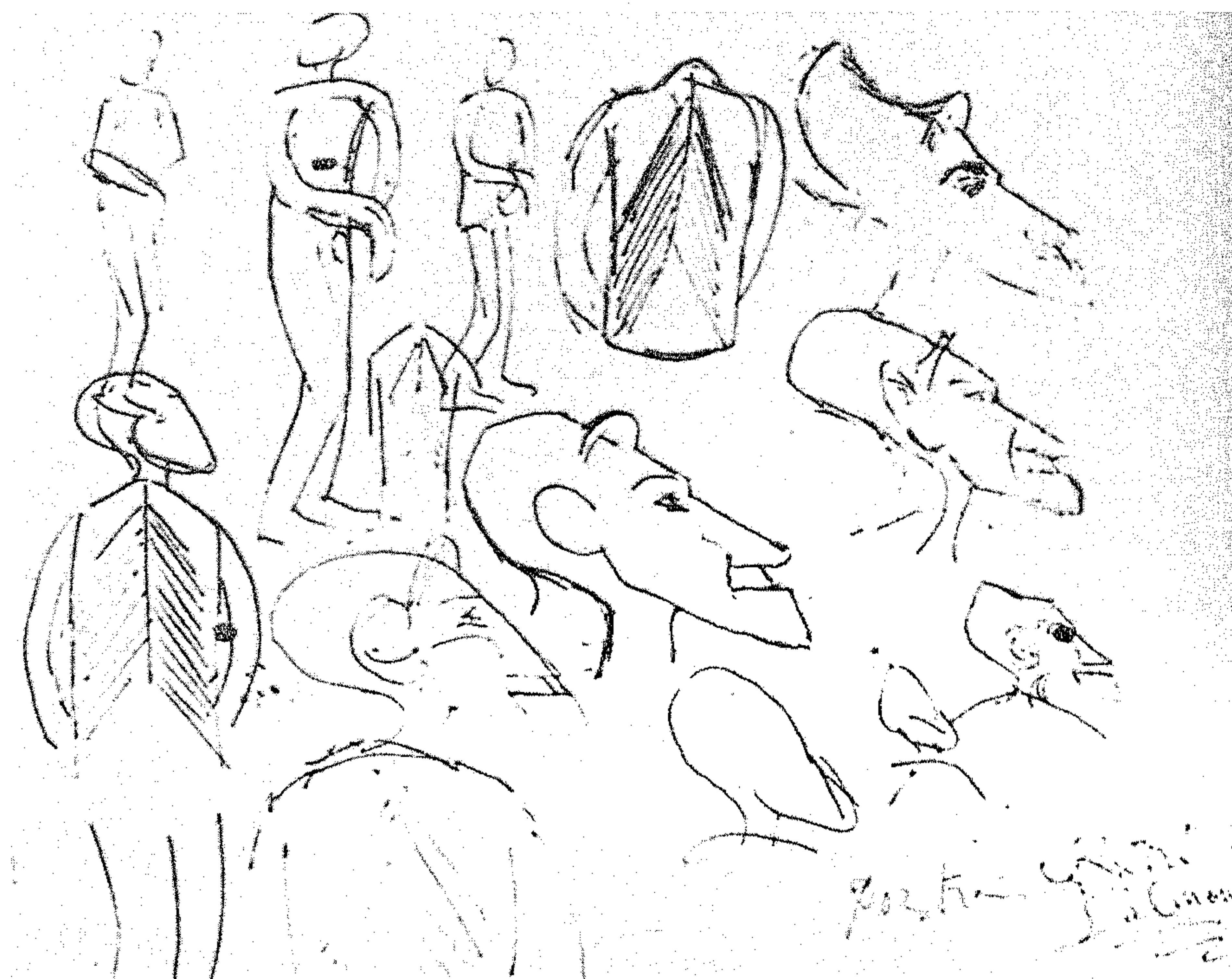


33. Pescador africano, detalhe.

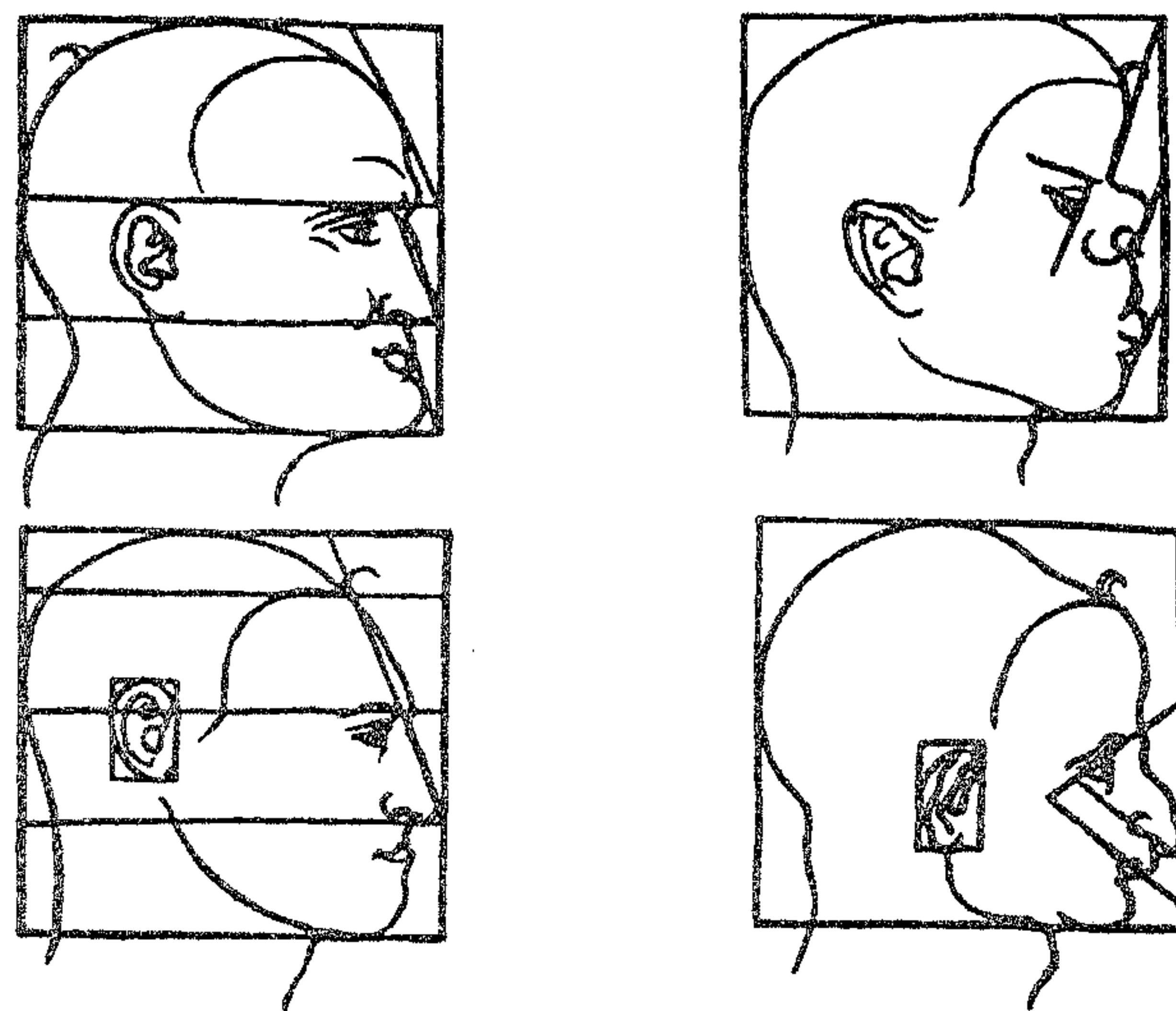
*Il Capitano della Compagnia de Romaneschi Aggraviati nella guerra di Urbano VIII.*



34. Gian Lorenzo Bernini, Caricatura, antes de 1644.



35. Pablo Picasso, Estudos para um retrato de André Salmon, 1907.



36. Albrecht Dürer, do terceiro dos Vier Bücher von Menschlicher Proportion.

Contra os libertinos, que sustentam “a incerteza geral de todas as coisas”, Saint-Réal sublinha a importância da razão; à Revelação não faz qualquer menção. Sobretudo, insiste ele, é preciso evitar “le vice de la singularité”, o desejo de ser diferente. A conclusão implícita era bastante clara: é preciso adaptar-se aos costumes dominantes, tanto na Índia quanto na França.

As piadas polêmicas de Saint-Réal sobre o ceticismo radical dos eruditos libertinos não nos devem iludir. Ele próprio era, de alguma forma, um libertino, como fica claro no último ensaio inserido em *De l'usage de l'histoire*. Nele, Saint-Réal discute com audácia o conhecido tema libertino da religião como mentira (*l'imposture des religions*), começando com Zoroastro e Numa, para terminar com Luís XI, rei de França, censurado pelo modo cínico com o qual utilizava a fé cristã para fins políticos. A presença de um texto como esse, num volume semi-oficial, publicado “às custas da Companhia”, além de espantoso, é revelador.<sup>41</sup>

6. Supor que Le Gobien se identificara com a linguagem ao estilo de Montaigne do discurso de Hurao seria absurdo. Os alvos da revolta indígena eram os europeus e, entre eles, os jesuítas. Le Gobien atribuiu a Hurao as idéias sobre a liberdade e a simplicidade originais que havia encontrado em Montaigne porque elas lhe permitiam escrever um fragmento retórico eficaz. Não recorria aos discursos como instrumentos de uma estratégia consciente, ilustrada, um século mais tarde, por Mably: “O historiador, escondendo-se por trás de uma máscara tomada de empréstimo, voltará aos princípios básicos da lei natural e explicará quais são as condições em que a natureza consente que as sociedades sejam felizes”.<sup>42</sup> Penso, no entanto, que Le Gobien, graças ao discurso de Hurao, conseguiu expressar a profunda ambigüidade que ele compartilhava com a ordem religiosa de que fazia parte, em relação à civilização européia.

Na *Histoire de l'édit de l'empereur de la Chine en faveur de la religion chrestienne*, publicada por Le Gobien dois anos antes da *Histoire des Isles Marianes*, lê-se, entre outras coisas, que “a China conservou, por mais de 2 mil anos, o conhecimento do Deus verdadeiro. A idolatria só surgiu na China quinhentos ou seiscentos anos antes da morte de Jesus Cristo”: uma tese defendida explicitamente — observava-se — também por Matteo Ricci, o primeiro missionário jesuíta na China.<sup>43</sup> A Faculdade de Teologia de Paris acrescentou essa frase a uma lista de opiniões condenadas referentes aos “ritos chineses”. Uma delas, tirada de *Nouveaux mémoires sur l'État présent de la Chine* [Novos relatos sobre o Estado atual da China], de Louis Le Comte, assim soava:

Se a Judéia teve a vantagem de consagrar a Deus um templo mais rico e mais esplêndido, santificado pela presença e pelas orações do Nosso Redentor, a China teve a glória nada desprezível de sacrificar ao Criador no templo mais antigo do Universo.<sup>44</sup>

A mesma ordem religiosa que tinha dado um contributo decisivo à Contra-reforma católica parecia reservar à Redenção um lugar, no fim das contas, bastante marginal; a mesma ordem que tinha construído centenas de igrejas suntuosas, a começar pela igreja romana “del Gesù”, exaltava um templo certamente primitivo, construído por um imperador chinês muitos séculos antes de Cristo.<sup>45</sup> A reação dos dominicanos da Faculdade de Teologia de Paris, colocados diante do paradoxo jesuíta, foi, como era previsível, duríssima.<sup>46</sup> Em 1704, o papa Clemente XI condenou os jesuítas; quarenta anos após a controvérsia sobre os “ritos chineses”, a ordem foi suspensa.

7. Salústio, Tácito, Montaigne: os múltiplos fios que procurei identificar no tecido do discurso de Hurao podem ajudar-nos a

analisar a retórica de Le Gobien. Pouco a pouco, Hurao surgiu como uma projeção de Le Gobien; o diálogo se revelou um monólogo oculto — mas com uma exceção de relevo.

Trata-se de uma nota de pé de página, um comentário a uma passagem do discurso de Hurao. Vou retomar o trecho:

Mas pensaríamos assim se observássemos que, desde que esses estrangeiros vieram nos incomodar e perturbar o nosso repouso, nós começamos a ficar miseráveis e doentes? Antes de sua chegada a estas ilhas, sabíamos nós o que eram todos esses insetos que nos perseguem de forma cruel? Conhecíamos os ratos, as ratazanas, as moscas, os mosquitos e todos esses outros animais que só estão no mundo para nos atormentar? Eis os belos presentes que eles nos deram e que os seus navios nos trouxeram! Antes deles, nós sabíamos o que eram gripes e resfriados? Se tínhamos algumas doenças, tínhamos também os remédios para curá-las. Eles, no entanto, trazem-nos os seus males sem nos ensinar a tratá-los.

E eis a nota de Le Gobien:

É difícil acreditar que os habitantes dessas ilhas não fossem suscetíveis a tosse e resfriados e que não existissem insetos entre eles antes da chegada dos espanhóis. É certo, no entanto, que esses bárbaros responsabilizam os espanhóis por tudo isso e, com frequência, exprobram-nos por esse motivo.<sup>47</sup>

O ataque lançado por Hurao contra os europeus por terem trazido ratos, ratazanas e doenças é formulado — assim como o resto do discurso — na linguagem que lhe empresta Le Gobien. Mas a irônica nota de pé de página que acabei de apresentar faz surgir uma distância entre o autor e o seu texto, algo que, em outros pontos, está totalmente ausente. Por um instante, Le Gobien pare-

ce incapaz de compreender o que escreveu.<sup>48</sup> Por baixo da polida superfície retórica da narrativa de Le Gobien, percebemos finalmente uma voz diversa, uma voz dissonante, não domesticada: uma voz estranha, que provém de um lugar situado fora do texto.

Esta prova interna é confirmada por um testemunho externo. Até agora abstive-me de examinar as fontes da narrativa de Le Gobien. Ele jamais esteve nas ilhas Marianas. Além de uma obra de Francisco García, intitulada *La vida y el martirio de el venerable padre Diego Luis de Sanvitores, de la compañía de Jesus, primer apostol de las islas Marianas*, publicada em Madri em 1683, Le Gobien fez amplo uso das cartas enviadas, todo ano, pelos jesuítas da província das Filipinas.<sup>49</sup> Delas, ele tirou os pormenores da revolta indígena, entre os quais uma alusão a “um grande personagem chamado Hurao”, encarcerado por ter sido um dos principais instigadores dos tumultos e, a seguir, liberado.<sup>50</sup> Sobre este, nas cartas enviadas pelos padres jesuítas, não há nada mais. Nelas, fala-se, no entanto, da crença dos indígenas de que “ratos, moscas e mosquitos, de todo tipo, tinham sido trazidos pelas naves que chegavam às ilhas”.<sup>51</sup>

Le Gobien, como já se viu, fazia pouco dessa crença. Hoje, os ecologistas parecem divertir-se um pouco menos. “Os ratos se propagam [...] segundo uma avaliação feita, ao ritmo de seis ou sete invasões de ilhas por ano, todos os anos e a partir de 1841”, podia-se ler no *Los Angeles Times* de 17 de maio de 1993.

Os cientistas federais afirmam que, graças ao comércio, à pesca, às explorações e às manobras militares, nós difundimos os ratos em 82% das ilhas dispersas pelo globo terrestre.<sup>52</sup>

Analisar as estratégias de um autor por trás das muralhas de proteção de um único texto poderia ser, num certo sentido, tranquilizador. Numa perspectiva do gênero, falar de realidades situadas

fora do texto seria uma ingenuidade positivista. Mas os textos têm fendas. Da fissura que indiquei, sai algo de inesperado: os exércitos de ratos que invadem o mundo, a outra face da nossa civilização.

## 4. Decifrar um espaço em branco

1. O espaço em branco de que se vai tratar é provavelmente o mais famoso da história do romance. Encontra-se próximo ao final da *Educação sentimental* de Flaubert, entre o quinto e o sexto capítulo da terceira, e última, parte do livro. A importância da passagem foi assinalada, se não me engano, pela primeira vez, por Marcel Proust, no esplêndido ensaio sobre o estilo de Flaubert, que apareceu na *Nouvelle Revue Française*, em 1920:<sup>1</sup>

Na minha opinião, a coisa mais bela da *Educação sentimental* não é uma frase mas sim um espaço em branco. Flaubert descreveu, relatou, no transcurso de muitíssimas páginas, as ações mais insignificantes de Frédéric Moreau. Frédéric vê um guarda, armado de espada, atirar-se sobre um rebelde, que cai morto. “E Frédéric, de boca aberta, reconhece Sénecal.” Nesse ponto, há um espaço em branco, um enorme “branco”; depois, sem qualquer transição, enquanto a medida do tempo passa, de repente, dos quartos de hora para os anos

e os decênios (repito as últimas palavras, há pouco citadas, para mostrar essa extraordinária e inesperada mudança de velocidade):

“E Frédéric, boquiaberto, reconhece Sénecal”.

Viajou.

Conheceu a melancolia dos piróscafos, as frias manhãs sob a tenda etc. Retornou.

Freqüentou o mundo etc.

Perto do final de 1867 [de março de 1867] etc.”

Sem dúvida, em Balzac, encontramos, com freqüência, frases como “Em 1817, os Sénecal eram etc.” Mas, nele, essas mudanças de tempo têm um caráter ativo ou documental. Flaubert foi o primeiro a desembaraçá-las do parasitismo das anedotas e das escórias da história. Foi o primeiro a pô-las em música.<sup>2</sup>

As reflexões que apresentarei aqui partirão da oposição esboçada por Proust entre dois modos de tratar o tempo no romance: um baseado nas “escórias da história”, o outro na “música”.

2. A capacidade de Flaubert de comunicar o fluxo do tempo havia atingido Proust por motivos pessoais: “nela reencontro”, escreveu, “as conclusões das minhas modestas pesquisas”. Mesmo sem amar Flaubert (um escritor pelo qual afirmava não ter “uma predileção especial”), Proust foi literalmente intoxicado por ele. Tentara purgar-se disso incluindo uma “detestável” imitação do estilo de Flaubert na série dos *pastiches* dedicados ao *affaire Lemoine* [caso Lemoine].<sup>3</sup> Falando do “branco” de Flaubert, Proust tratava, indiretamente, de si mesmo.

Albert Thibaudet, no ensaio (uma curiosa miscelânea de observações agudas e de banalidades) que suscitou a reação de Proust, já havia assinalado a incomparável “variedade de pausas” orquestrada por Flaubert: “Nenhum escritor tem vírgulas tão sig-

nificativas, nenhum tem cesuras nervosas e variadas como as suas”.<sup>4</sup> Um exemplo extraordinário, a ser anexado ao elenco de Thibaudet, separa o quinto e o sexto capítulos da primeira parte da *Educação sentimental*. A senhora Moreau acabou de informar seu filho, Frédéric, que a herança que ele esperava se evaporou. Deverá portanto arrumar um emprego para tentar

encontrar um bom partido.

Frédéric não ouvia mais. Olhava, maquinalmente, por sobre a sebe, na direção do jardim vizinho.

Ali se encontrava, sozinha, uma garotinha de cerca de doze anos, com cabelos ruivos. Levava, nas orelhas, como brincos, bagas de sorveira e vestia um corpete de tecido cinza, que deixava os ombros dourados de sol um pouco descobertos, e um saiote branco manchado de geléia. Todo o seu corpo, a um tempo esbelto e nervoso, revelava uma graça de jovem animal selvagem. A presença de um desconhecido sem dúvida a fascinava porque se deteve bruscamente com o regadorzinho na mão, fixando no vizinho o seu olhar de um límpido verde-azulado. — É a filha do senhor Roque, disse a senhora Moreau. — Ele acabou de desposar a criada e de legitimar a menina.

Este é o final do quinto capítulo. O sexto começa assim:

Arruinado, despojado, perdido!<sup>5</sup>

A descrição da garotinha, vista pelo olhar ausente de Frédéric, retarda as reações deste último, afrouxando a narrativa. Mais adiante, o leitor será levado a pensar, retrospectivamente, que a aparição da garotinha tinha um significado quase profético, uma vez que o pai dela tentou, mais tarde, casá-la com Frédéric: um matrimônio que permitiria a realização dos projetos da senhora Moreau. Mas, diante do repentino retardamento da narrativa, o lei-

tor de Flaubert tem uma sensação de frustração porque (como mostrou, de maneira convincente, Peter Brooks) vê desmentida uma série de expectativas derivadas dos romances de Balzac.<sup>6</sup>

Por um lado, uma repentina aceleração produzida por um espaço em branco; por outro, um brusco afrouxamento produzido por uma digressão inesperada, reforçada pela imprevista conclusão do capítulo antes do iminente clímax emotivo (“Arruinado, despojado, perdido!”). A “música” que Proust admirava no romance de Flaubert era uma música visual. Uma pausa introduzida numa leitura do texto em voz alta não poderia jamais produzir o choque gerado pela brusca passagem de um parágrafo ao parágrafo seguinte.<sup>7</sup>

Outro expediente usado por Flaubert — uma súbita transição no interior do mesmo parágrafo — transmite um choque visual análogo. Um exemplo expressivo é constituído pela famosa passagem de *Madame Bovary* na qual os sonhos românticos de Emma se dissolvem, de repente, na cinzenta realidade da existência cotidiana:

os dias, todos magníficos, pareciam iguais, como as ondas; e tudo flutuava no horizonte infinito, harmonioso, azulado e recoberto pelo sol. Mas a menina, no berço, se punha a tossir, ou então Bovary roncava mais forte e Emma só adormecia de manhã, quando a auro-  
ra branqueava os vidros das janelas e já o pequeno Justin, na praça, abria as portas da farmácia.<sup>8</sup>

Flaubert, como observou Thibaudet, por meio do uso do mesmo tempo verbal (“tudo flutuava [...] Mas a menina, no berço, se punha a tossir”) tornou os sonhos de Emma tão reais quanto os rumores do quarto. Comentando essa passagem, Gérard Genette notou que, no manuscrito de Rouen de *Madame Bovary*, pode-se ler: “Mas a menina, subitamente, se punha a tossir”. Eliminando o

advérbio de tempo “subitamente”, Flaubert reforçou a inesperada continuidade entre sonho e realidade.<sup>9</sup>

Examinando os manuscritos da *Educação sentimental* relativos à parte recordada acima, assisti, não sem emoção, ao desdobramento dessa mesma lógica. Página após página, Flaubert escreveu, eliminou, copiou e recopiou, incansavelmente (*Bouvard et Pécuchet, c'est moi!*, poderia ter exclamado), o início do sexto capítulo da terceira parte. Num dos manuscritos mais antigos, a passagem soava assim:

Depois viajou.<sup>10</sup>

A supressão do advérbio temporal, antes da publicação, se encaixa numa estratégia complexa, destinada, como já se notou, a produzir “efeitos de separação”.<sup>11</sup> A transição se tornou mais áspera, mais brusca, mais coerente com a sombria harmonia do estilo de Flaubert:

Viajou.

3. Este exemplo é só um, entre muitos, do ofício exigente de Flaubert. Proust teria visto em tudo isso, provavelmente, uma vitória da “música” sobre as “escórias da história”. A minha conclusão é diferente, para não dizer oposta. Tentarei demonstrar, servindo-me de Flaubert como um caso especial, que o estilo e a história, ao invés de se excluírem reciprocamente, estão estreitamente entrelaçados.

Proust apresentou o “branco” de Flaubert como um recurso formal. Note-se, todavia, que o espaço em branco reforça um choque produzido por uma virada imprevista, e inesperada, na trama do romance. O manuscrito da *Educação sentimental* mostra como

essa virada acabou por se impor ao próprio Flaubert. Num primeiro momento, ele havia rabiscado as seguintes frases:

Um murmúrio de horror na multidão. O agente a contemplou e o círculo se alargou. Pôs-se em marcha, novamente, e Fr[édéric] [...] acreditou reconhe[cer] Sén[écal].

Na versão seguinte, escreveu:

Um murmúrio de horror se levantou da multidão. O agente alargou o seu círculo com o olhar [pôs-se em marcha: *rasurado*] e Frédéric [...] [acreditou reconhecer: *rasurado*] reconheceu [o perfil de: *rasurado*] Sénécal.

Nesse ponto, Flaubert encontrou, finalmente, *le mot juste*, o termo adequado, a expressão que faltava e a qual buscava:

e Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal.<sup>12</sup>

O estupor horrorizado de Frédéric, ao reconhecer Sénécal no guarda que acabou de matar Dussardier, é compartilhado pelos leitores da *Educação sentimental*, ainda que, de alguma maneira, ele tenha sido preparado por uma passagem do capítulo precedente:

Sénécal se declarou pela Autoridade [...] Viva a tirania, desde que o tirano faça o bem! [...] Os conservadores falavam agora como Sénécal.<sup>13</sup>

Dussardier e Sénécal se conheciam, tinham opiniões políticas semelhantes — embora fossem totalmente diferentes sob qualquer outro ponto de vista — e freqüentavam os mesmos ambientes. Dussardier, empregado de loja, um Hércules generoso “com a

cabeleira parecida com uma meada de estopa, que lhe escapava de um barrete de encerado”, é apresentado, pela primeira vez, no ato de jogar por terra um policial que, durante uma manifestação, havia agredido brutalmente um garoto insolente.<sup>14</sup> Sénecal, professor de Matemática, é visto, de início, pelos olhos de Deslauriers, amigo de Frédéric, que fala dele como de um “homem de cabeça sólida e de convicções republicanas, um futuro Saint-Just”.<sup>15</sup> Mas, quando Frédéric encontra Sénecal, acha-o desagradável:

A testa parecia mais alta pelo corte de cabelo à escovinha. Algo de duro e de frio filtrava dos seus olhos e a sua sobrecasaca preta e todo o seu modo de vestir faziam pensar num pedagogo e num eclesiástico.<sup>16</sup>

Esses traços fisionômicos antecipam as idéias de Sénecal:

Toda noite, terminado o trabalho, voltava para o seu sótão e buscava nos livros algo que justificasse os seus sonhos. Havia anotado o *Contrato social*; empanturrava-se da *Revue Indépendante*, conhecia Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, a pesada carroçada dos escritores socialistas, daqueles que reclamam, para a humanidade, o nível das casernas e querem transformá-la num lupanar ou fechá-la num escritório de contabilidade; com a miscelânea de tudo isso, formara-se um ideal de democracia virtuosa, que tinha um duplo aspecto de granja e de fiação, uma espécie de Esparta americana na qual o indivíduo não existiria a não ser para servir à sociedade, mais onipotente, absoluta, infalível e divina do que a do Grande Lama ou de Nabucodonosor. Sénecal não tinha nenhuma dúvida quanto à iminente realização dessa concepção; encarniçava-se, com raciocínio de geômetra e com uma fé de inquisidor, contra tudo quanto julgava que lhe fosse hostil. Os títulos de nobreza, as cruces, os penachos,

sobretudo as librés, e até as reputações muito sonoras o escandalizavam; tanto as suas leituras quanto os seus sofrimentos reavivavam nele o ódio instintivo contra toda distinção e contra qualquer superioridade.<sup>17</sup>

Flaubert foi, provavelmente, o primeiro escritor que soube explorar, ao máximo, as possibilidades oferecidas pelo discurso indireto livre.<sup>18</sup> Serviu-se dele para se distanciar (sem recorrer às aspas) das palavras ou dos pensamentos dos próprios personagens, no momento em que os estava apresentando. Mas, na página citada há pouco, não se sente distância alguma. “Aqueles que reclamam, para a humanidade, o nível das casernas e querem transformá-las num lupanar ou fechá-las num escritório de contabilidade”: esta não é a voz de Sénecal, é a voz de Flaubert, que treme de medo e de horror.<sup>19</sup>

Poucos dias após o golpe de Estado de Luís Napoleão, Flaubert escreveu para a amiga Henriette Collier: “Em França, estamos entrando em tempos bem tristes. E estou ficando como os tempos”.<sup>20</sup> O surgimento de um fenômeno sem precedentes — um Império que tirava a sua própria legitimidade do sufrágio universal — convenceu Flaubert, ao lado de outros conservadores inteligentes como Tocqueville e Burckhardt, de que as sociedades modernas se dirigiam para formas diversas de democracia autoritária. Essa aparente contradição é expressa simbolicamente pela trajetória de um personagem como Sénecal. Quando Sénecal é posto na prisão como conspirador, às vésperas da revolução de 1848, o seu ingênuo companheiro Dussardier o lastima, como se ele fosse vítima do Poder. No dia 2 de dezembro de 1851, Dussardier é morto por Sénecal, o revolucionário é transformado em policial — sinistra antecipação do século xx. A passagem sobre as idéias de Sénecal foi lembrada por Boris Souvarine no seu livro

sobre Stalin. Ao fazer a sua crítica, Pierre Kaan falou de “estadismo a Flaubert”.<sup>21</sup>

4. Mas mesmo um recurso formal como o espaço em branco evoca o século xx. Gérard Genette, após ter observado que o estilo de Flaubert tem em comum com o cinema uma resistência à “interiorização”, definiu como “primeiros planos” dois pormenores tirados, respectivamente, da *Educação sentimental* e de *Madame Bovary*.<sup>22</sup> Um outro crítico, Pierre-Marc de Biasi, viu uma antecipação do cinema na tendência de Flaubert de fragmentar a realidade em cenas distintas.<sup>23</sup> À luz dessas indicações, sentimos a tentação de ver, na cena da morte de Dussardier, um exemplo de montagem *avant la lettre*. Vamos lê-la, ainda uma vez, por inteiro:

Eram cinco horas e caía uma chuva fina; alguns burgueses ocupavam a calçada da Ópera; as casas em frente estavam fechadas; ninguém à janela. Por toda a extensão da avenida, soldados galopavam à rédea solta, com o sabre desembainhado; e as crineiras dos capacetes e as grandes capas brancas levantadas atrás deles passavam sob a luz dos bicos de gás, cujas chamas se torciam ao vento, na neblina. A multidão os contemplava muda e assustada.

Entre as cargas da cavalaria, chegavam os guardas municipais para fazer refluir as pessoas nas ruas.

Mas, nos degraus das Figueiras, um homem — Dussardier —, identificável de longe pela alta estatura, permanecia imóvel como uma cariátide.

Um dos guardas, que seguia à frente, com o tricórnio na cabeça, ameaçou-o com a espada.

O outro então avançou um passo e se pôs a berrar:

— Viva a República!

Caiu de costas, com os braços abertos.

Um grito de horror se levantou da multidão; com o olhar, o agente afastou os circundantes; e Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal.

VI

Viajou.

Conheceu a melancolia dos piróscafos, as frias manhãs sob a tenda, o espanto admirado diante das paisagens e das ruínas, a amargura das atrações sem consequência.<sup>24</sup>

Num ensaio famoso, Sergej Eisenstein comparou a descrição do Dilúvio de Leonardo com as anotações de um diretor de teatro.<sup>25</sup> Os romances de Flaubert poderiam fornecer analogias menos remotas e igualmente eficazes. Mas o paralelo entre cinema e determinadas características do estilo de Flaubert precisa ser esclarecido. Um dos primeiros críticos da *Educação sentimental*, Édmond Scherer, censurou o romance pelo seu caráter excessivamente fragmentário:

o livro carece de estrutura. Vemos desfilar, diante de nós, personagens e cenas, mas de maneira quase casual. Temos a impressão de estar lidando com uma série de medalhões ou com uma coleção de fotografias [...] Os episódios não levam a nada.<sup>26</sup>

Poucos meses antes, Scherer havia liquidado Baudelaire como escritor corrompido e “homem destituído de gênio”.<sup>27</sup> As críticas dirigidas à *Educação sentimental*, que suscitaram reações sarcásticas de Flaubert, eram menos filistinas.<sup>28</sup> Falando de episódios que “não levam a nada”, Scherer antecipava, num certo sentido, a famosa definição da *Educação sentimental*, formulada, dez anos mais tarde, por Théodore de Banville: “Romance *não romancado*, triste, indeciso, misterioso como a própria vida”.<sup>29</sup> Mas, aos olhos de

Scherer, essa “falta de decisão” era um defeito grave: “À força de ser realista”, ele observou, “[Flaubert] é, sem dúvida, real; mas, à força de ser real, deixa de nos interessar [...]”. Para tornar a realidade interessante, é preciso injetar nela um significado: o que, segundo Scherer, a fotografia não sabia e Flaubert não queria fazer.<sup>30</sup>

A referência de Scherer à fotografia implicava talvez uma alusão a Maxime du Camp, que, quando jovem, escrevera, junto com Flaubert, o diário de viagem depois publicado parcialmente sob o título de *Par les champs et par les grèves* [Pelos campos e pelas praias]. Além de escritor, Du Camp era fotógrafo profissional. Em 1851, publicara uma seleção de calótipos produzidos nos três anos de viagem com Flaubert pelo Oriente: imagens desbotadas de cor sépia, reunidas em três volumes in-fólio intitulados *Egypte Nubie Syrie. Paysages et monuments* [Egito Núbia Síria. Paisagens e monumentos].<sup>31</sup> A passagem na qual Flaubert descreve as viagens de Frédéric — “Conheceu a melancolia dos piróscafos, as frias manhãs sob a tenda, o espanto admirado diante de paisagens e de ruínas, a amargura das atrações sem consequência” — evoca as viagens feitas pelo próprio Flaubert com Maxime du Camp. Este, por sua vez, recordou, nos *Souvenirs de l'année 1848* [Lembranças do ano de 1848], as palavras de Flaubert: “Conheci o cansaço dos lentos patrulhamentos pela cidade, a melancolia das noites passadas no posto de guarda, o tédio enervante das longas vigílias”.<sup>32</sup> A alusão se afinava com um livro no qual os nomes dos três amigos — o próprio Du Camp, Flaubert e Louis Bouilhet — eram mencionados repetidamente como testemunhos dos eventos da revolução de 1848 reelaborados na *Educação sentimental*.<sup>33</sup> Na introdução às suas próprias memórias, Du Camp escreveu:

decidi escrever o que lembrava das jornadas de 22, 23 e 24 de fevereiro de 1848. Mas quando comecei a me interrogar, o carretel da minha memória se desenrolou por si próprio, como a mesa móvel

dos ópticos; vi repassar, diante dos meus olhos, os eventos aos quais havia assistido [...].<sup>34</sup>

“O carretel da minha memória se desenrolou por si próprio”: para o leitor de hoje essas palavras evocam, inevitavelmente, o cinema. O passado é um filme, nossa memória é um projetor: “Vi repassar, diante dos meus olhos, os eventos aos quais havia assistido”. Mas, em 1876, essa referência era impossível.<sup>35</sup> De um ponto de vista literal, o “carretel” era a bobina da máquina de fiar (*spinning-jenny*), saudada, por Maxime du Camp, como um dos símbolos do progresso numa seção dos seus *Chants modernes* [Cantos modernos]: um livro que evoca, irresistivelmente, a tirada de Thibaudet segundo a qual “o destino inteligente havia [...] colocado M. Homais ao lado de [Flaubert] sob o nome de Maxime du Camp”. Nos *Chants modernes*, a “bobina” era citada junto ao “vapor”, “a fotografia”, “a locomotiva”, e assim por diante, numa série de poesias intituladas “Cantos da matéria”. A série era dedicada a Charles Lambert, um partidário de Saint-Simon que vivera muitos anos no Egito como diretor de uma École Polytechnique criada por Mehemet-Ali.<sup>36</sup> Por meio da “bobina”, a antiga metáfora do fio da memória era relacionada com um outro produto da tecnologia moderna, “a mesa móvel dos ópticos”: com toda probabilidade, uma alusão ao diorama inventado por Daguerre, um elo na corrente histórica que levou à invenção do cinema.<sup>37</sup> Na seção sobre os “panoramas” do *Passagen-Werk*, Walter Benjamin observou que, modificando as luzes por detrás da representação de uma alvorada, o diorama conseguira comprimir, em poucos minutos, uma sequência que, na realidade, durava meia hora.<sup>38</sup> Essa experiência de aceleração sem precedentes nos fornece o contexto histórico no qual se desenvolveram alguns dos elementos mais audaciosos do estilo de Flaubert. Quando Daguerre fala, com orgulho, das “decomposições de formas graças às quais, por exemplo, na *Missa*

da meia-noite, vêm-se aparecer pessoas onde antes se viam cadeiras”,<sup>39</sup> somos levados a pensar num outro exemplo de “dissolução”: a transição dos sonhos de Emma Bovary na cinzenta realidade que a circunda.

Mas a nova forma de visão oferecida pelo diorama foi reforçada pelo trem. Maxime du Camp, que lhe dedicou uma poesia, via nele uma daquelas invenções que, exaltando os sentidos, transformava os seres humanos em divindade:

*A nós o céu, a terra e a onda,  
A nós a chama dos cérebros,  
A nós a natureza profunda,  
Pois nós somos os novos deuses!  
Centuplicamos os sentidos do homem,  
E o Éden lhe será restituído:  
Sem pecado, morda ele a maçã  
Que brilha na árvore proibida [...]*<sup>40</sup>

O trem, como mostrou, de modo brilhante, Wolfgang Schivelbusch, apresentava ao viajante admirado, nas palavras de um observador francês contemporâneo, “cenas alegres, tristes, entreatos cômicos, brilhantes fogos de artifício”.<sup>41</sup> O estilo quebrado de Flaubert e, sobretudo, as suas descrições de paisagens urbanas ou campestres vistas pelos olhos dos seus personagens traziam à luz as implicações das novas tecnologias, a começar pela experiência exaltante oferecida pelo trem. Nas passagens que se seguem, Frédéric Moreau é visto, respectivamente, enquanto viaja de trem, enquanto pega um coche com madame Dambreuse, enquanto espera, desesperadamente, madame Arnoux, pelas ruas de Paris repletas de rebeldes e de soldados:

À esquerda e à direita, estendiam-se campinas verdes; o comboio corria; os edifícios das pequenas estações passavam rápidos como num cenário, e a fumaça da locomotiva caía sempre para o mesmo lado, em flocos pesados que dançavam um pouco sobre a relva para, depois, se dissolverem.<sup>42</sup>

Depois, [madame Dambreuse] reconduzia Frédéric na sua carruagem; a chuva açoitava os vidros; os pedestres se moviam como sombras no chão lamacento; e eles, enlaçados, viam tudo isso confusamente, com um tranqüilo desprezo.<sup>43</sup>

No fundo, na avenida, passavam massas confusas. Às vezes, [Frédéric] distinguia o penacho de um soldado, um chapéu feminino e apurava a vista para reconhecer a mulher.<sup>44</sup>

Comecei este capítulo falando de um espaço em branco, o impressionante “branco” isolado por Proust. Mas toda a prosa de Flaubert é estriada de invisíveis espaços em branco.<sup>45</sup>

5. Há alguns anos, Maurice Agulhon sublinhou a importância que a *Educação sentimental* tem para o historiador: como documento, naturalmente, mas também como contributo à compreensão da sociedade francesa antes e depois de 1848. Agulhon se deteve, de modo particular, naquele “Viajou”:

para nos fazer sentir a cesura que uma parte da sociedade francesa percebeu quando a ditadura bonapartista substituiu a República — ele observou —, estas poucas palavras, prodigiosamente elípticas, da *Educação sentimental* valem mais do que todas as trombetas de *Châtiments* [Punições] de Victor Hugo.<sup>46</sup>

No atual clima intelectual, a observação de Agulhon corre o risco de ser entendida, erroneamente, como um argumento em favor da indiferenciação entre historiografia e romance. A minha posição (assim como, presumo, a de Agulhon) é completamente diferente. A postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto literário final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível.<sup>47</sup> Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, *no interior do processo de pesquisa*, dos dados empíricos com os vínculos narrativos. Há muitos anos, Lucien Febvre observou que as fontes históricas não falam sozinhas mas só se interrogadas de maneira apropriada. Hoje isso nos parece óbvio. Menos óbvia é a observação de que as perguntas do historiador são colocadas sempre, direta ou indiretamente, em formas (destaco o plural) narrativas. Essas narrações provisórias delimitam um âmbito de possibilidades que, freqüentemente, são modificadas ou até descartadas no curso do processo de pesquisa. Podemos comparar essas narrativas a instâncias mediadoras entre questões e fontes, as quais influem profundamente (ainda que não de maneira exclusiva) sobre os modos pelos quais os dados históricos são recolhidos, eliminados, interpretados — e, por fim, naturalmente, narrados.

Para ilustrar esse processo, darei um exemplo tirado da obra de Marc Bloch, o grande historiador que, junto com Lucien Febvre, fundou e dirigiu os *Annales d'histoire économique et sociale* [Anais de história econômica e social]. Um dos livros mais inovadores de Bloch, *As características originais da história rural francesa*, tem uma introdução de poucas páginas, intitulada “Observações metodológicas”, na qual se explica por que razão os estudiosos que se ocupam das sociedades rurais devem, na medida do possível, esfor-

çar-se por ler a história “para trás”.<sup>48</sup> Mas esse “método regressivo”, como o chama Bloch, deve ser usado com cautela:

O método regressivo, usado corretamente, não pede aos períodos imediatamente anteriores uma fotografia que sirva para projetar, para obter a imagem fossilizada e sempre idêntica de eras cada vez mais longínquas. O que, com esse método, queremos conseguir é a última imagem de uma película que nos esforçaremos, depois, por desenrolar ao contrário, resignados a encontrar aí não poucas lacunas, mas decididos a respeitar a sua mobilidade.<sup>49</sup>

Bloch usara a mesma metáfora nas suas lembranças de guerra publicadas postumamente e, precisamente, num trecho datado de 10 de setembro de 1914: o dia do seu batismo de fogo, que tinha coincidido com a batalha de Marne. Assim escreveu Bloch:

Enquanto viver e caso não termine os meus dias numa imbecilidade total, jamais esquecerei o dia 10 de setembro de 1914. As minhas lembranças dessa jornada não são, todavia, totalmente precisas. Sobre tudo, elas estão conectadas muito mal. Formam uma série descontínua de imagens, em verdade muito vivas mas pouco coordenadas como uma película cinematográfica que apresente, aqui e ali, grandes lacerações e cujas cenas possam ser invertidas sem que as pessoas percebam.

Hoje, a idéia de desenrolar o passado ao contrário, como uma película, nos parece óbvia; certamente era muito menos em 1914.<sup>50</sup> A possibilidade de que a metáfora de Bloch tenha retomado a imagem usada por Maxime du Camp na introdução das suas *Lembranças do ano de 1848* — “a bobina da minha memória se desenrolou por si mesma” — não parece, absolutamente, absurda. Dois meses antes, em julho de 1914, numa conferência (esta também

publicada postumamente) sobre *Crítica histórica e crítica do testemunho*, feita no liceu de Amiens, Bloch recordara as discussões entre os estudiosos a propósito da famosa descarga de fuzilaria que havia desencadeado a revolução de 1848, em Paris: quem disparara primeiro, um soldado ou um manifestante?<sup>51</sup> Ora, o objetivo principal de Maxime du Camp ao publicar, com trinta anos de atraso, as suas próprias lembranças de 1848 fora, exatamente, o de esclarecer o célebre episódio com base em seu próprio testemunho, o qual (segundo a opinião de Maurice Agulhon) pôs fim à discussão.<sup>52</sup> Dado o seu interesse pela carga de fuzilaria de 23 de fevereiro de 1848, é mais do que provável que Bloch conhecesse as *Lembranças* de Maxime du Camp. Nas reflexões metodológicas que apareceram postumamente, sob o título de *Apologia da história*, Bloch utilizou a passagem da sua própria conferência juvenil, mas fez com que fosse seguida de uma observação significativa: a eventual impossibilidade de chegar a uma conclusão sobre um evento desse gênero não afetaria a história no que esta tem de mais profundo e de mais genuíno.<sup>53</sup> *As características originais da história rural francesa* são um exemplo do que Bloch entendia pela expressão “história mais profunda e mais segura”.

É possível que a idéia de escrever a história “para trás” tenha ocorrido a Bloch em virtude da sua indiscutível paixão pelo cinema? É possível que a idéia de aceitar as lacunas documentais como elemento narrativo tenha sido inspirada por Flaubert? São perguntas destinadas, provavelmente, a ficar sem resposta. Mas a própria existência de um expediente narrativo pode gerar — tanto direta quanto indiretamente (removendo uma interdição tácita, por exemplo) — uma via de pesquisa.<sup>54</sup>

Tudo isso está muito longe da noção ornamental de retórica proposta por Cícero — *rem tene, et verba sequentur*, “mantém o tema e as palavras virão” —, inconscientemente compartilhada pelos cépticos do final do século XX, os quais insistem em separar as

narrativas históricas da pesquisa sobre a qual estão baseadas. O ensaio de Marcel Proust, do qual parti, propõe um ponto de vista mais complexo. Reagindo contra o tom voraz de Albert Thibaudet, Proust escreveu:

Confesso ter ficado espantado ao ver tratado como escritor pouco dotado um homem que, por seu uso totalmente novo e pessoal do passado remoto, do passado próximo, do particípio presente, de certos pronomes e de certas preposições, renovou a nossa visão das coisas quase tanto quanto Kant, com a sua doutrina das categorias e da realidade do mundo exterior.<sup>55</sup>

São palavras enfáticas. Mas penso que Proust tinha razão ao sublinhar a riqueza cognitiva da obra de Flaubert e, de forma mais geral, as potencialidades cognitivas de qualquer narrativa. Como tentei demonstrar, esta conclusão deve ser estendida não apenas à chamada “história narrativa” (um termo que me parece pouco feliz) mas a qualquer uma das formas de historiografia, inclusive as mais analíticas.

## 5. Além do exotismo: Picasso e Warburg

1. Em 1955, Erwin Panofsky publicou, sob o título de *O significado das artes visuais*, uma seleção de ensaios destinada a uma riqueza duradoura. Ela incluía um texto de 1921: “A história da teoria das proporções do corpo humano como reflexo da história dos estilos”. Nos parágrafos da conclusão, Panofsky observava que, nas correntes artísticas mais recentes, a teoria das proporções do corpo humano havia perdido toda a importância.

Os estilos que podem ser reunidos sob o termo de subjetivismo “pictórico” — cujas expressões mais significativas são a pintura holandesa do século XVII e o Impressionismo do XIX — não souberam o que fazer com uma teoria das proporções humanas já que, para eles, os objetos sólidos em geral, e a figura humana em particular, significavam bem pouco em relação à luz e à atmosfera difusas num espaço ilimitado. Os estilos que podem ser colocados sob o rótulo de subjetivismo “não pictórico” — maneirismo pré-barroco e moderno Expressionismo — não souberam o que fazer com

uma teoria das proporções humanas já que, para eles, os objetos sólidos em geral, e a figura humana em particular, podiam ter significados somente na medida em que eram suscetíveis de serem arbitrariamente encurtados e alongados, distorcidos e, finalmente, desintegrados.<sup>1</sup>

Nessa rápida recapitulação dos desenvolvimentos artísticos modernos, o Cubismo não aparece. Ainda mais surpreendente, num ensaio publicado inicialmente numa revista de história da arte alemã, é a ausência de qualquer alusão ao chamado “retorno à ordem” que se impusera, na cena artística européia, logo após a guerra. Um dos primeiros e mais significativos documentos dessa nova tendência havia sido *Après le Cubisme* [Após o Cubismo], o manifesto artístico redigido, em 1918, pelo pintor francês Amédée Ozenfant e pelo pintor e arquiteto suíço Charles-Edouard Jeanneret, mais conhecido sob o nome (que lhe fora sugerido pelo próprio Ozenfant) de Le Corbusier. No seu opúsculo, Ozenfant e Le Corbusier aspiravam por uma ordem que tivesse implicações não apenas artísticas mas também sociais e políticas. “Uma era de greves, de reivindicações e de protestos, na qual a própria arte” — declaravam os dois autores — “se configurava exclusivamente como arte de protesto”, havia terminado. Era preciso uma arte nova, adaptada à ciência e à sociedade industrial, que Ozenfant e Le Corbusier chamavam “purismo” (*purisme*). A arquitetura, graças a inovações técnicas recentes como o cimento armado, deveria basear-se no “número, que é o fundamento de toda beleza”.<sup>2</sup> A pintura, especialmente a pintura ligada à representação do corpo humano — o tema mais difícil de todos —, deveria voltar-se para os cânones da Antigüidade. Estes não eram códigos artificiais e sim “leis justas e simples” (*lois justes et simples*) graças às quais os objetivos do homem se harmonizavam com os da natureza.

Esses princípios, associados aos nomes de Euclides, de Pitágoras e de Arquimedes, inspiraram *L'Esprit Nouveau* [O novo espírito], a influente revista dirigida por Ozenfant e Le Corbusier, assim como, muitos anos mais tarde, o *Modulor* de Le Corbusier: este um exemplo suficiente para indicar a vitalidade, em pleno século XX, da antiga teoria das proporções do corpo humano. E, desde 1920, Oskar Schlemmer, tanto nas suas próprias obras quanto no ensino ministrado na Bauhaus, trabalhou obsessivamente em torno do tema das proporções do corpo humano: um projeto que funcionava, em certa medida, como resposta às idéias de Ozenfant e de Le Corbusier.<sup>3</sup>

No seu manifesto, Ozenfant e Le Corbusier citavam uma declaração atribuída a um matemático não identificado:

Se os gregos triunfaram sobre os bárbaros, se a Europa, herdeira do pensamento grego, é a senhora do mundo, a razão é simples: os selvagens amam só as cores violentas e a cacofonia dos tambores que dominam os sentidos: os gregos, ao contrário, amavam a beleza intelectual que se oculta por detrás da beleza sensível.<sup>4</sup>

A conquista do mundo por parte da Europa era, portanto, explicada e justificada por meio da oposição entre os sentidos e o intelecto: uma dicotomia cujas implicações hierárquicas já haviam sido sublinhadas por Platão. Num artigo que apareceu em 1919, de resto, Ozenfant cita uma passagem do *Filebo* na qual Platão fala da beleza das figuras geométricas.<sup>5</sup>

É de perguntar como Ozenfant e Le Corbusier — para não falar de Panofsky — teriam reagido à homenagem prestada por Picasso à teoria das proporções do corpo humano, numa série de desenhos que remontam, com toda a probabilidade, ao mês de abril ou de maio de 1907, ou seja: ao ápice do período de trabalho

frenético que levou à produção da chamada *Demoiselles d'Avignon* (ilustrações 1-5).

Nas deformações anatômicas e nas cores ásperas e violentas dessa obra fundamental para a história da pintura no século XX, viu-se, em geral, uma influência de figurações não européias, africanas ou da Oceania. Mas a presença de desenhos ligados à teoria das proporções, entre o material preparatório para *Demoiselles d'Avignon*, sugere um itinerário mais complicado.

2. Entre maio e meados de agosto de 1906, Picasso viveu com a sua companheira Fernande Olivier em Gósol, uma pequena aldeia espanhola nas montanhas. Admite-se hoje que aqueles meses de trabalho solitário correspondem a um momento crucial da trajetória de Picasso, que preparou os imprevisíveis desenvolvimentos do ano seguinte. Entre os quadros pintados em Gósol há um, de grandes dimensões, conhecido como *O harém*, que representa quatro mulheres nuas, um homem também nu e uma velha alcoviteira. Como já se observou, *O harém* constituía uma resposta, seja no plano formal seja no plano do conteúdo, ao *O banho turco* de Ingres (ilustrações 6 e 8).

Após fazer parte da coleção particular do diplomata turco Khalil Bey por longo tempo, *O banho turco* fora exposto ao público no Salão de Outono de 1905, junto com um denso grupo de obras de Ingres; em 1911, foi adquirido pelo Louvre.<sup>6</sup> Num artigo que apareceu na *Gazette des Beaux-Arts*, no outono de 1905, André Gide descreveu as impressões que teve ao visitar Salão de Outono. Num certo ponto, ele citou as frases que Ingres escrevera num desenho preparatório para a *Idade do Ouro*: a pintura mural, que ficou inacabada e que deveria ter adornado o castelo do duque de Luynes em Dampierre (em 1862, Ingres pintou uma versão muito menor, hoje no Museu Fogg de Cambridge):

[...] esta beleza que fascina e arrebatava — não é necessário deter-se nos pormenores do corpo humano — os membros são como fustes de colunas — assim [dizem] os mestres dos mestres.<sup>7</sup>

A voz registrada por Gide é a do Ingres herdeiro, verdadeiro ou presumido, da tradição clássica ou imitadora dos clássicos. Mesmo a comparação entre o corpo e a coluna era parte integrante da teoria das proporções do corpo humano na Antiguidade. Mas, para os pintores da jovem geração que visitaram o Salão de Outono, Ingres era outra coisa: um pintor genuinamente anticlássico, o “ancêtre des déformateurs”, o ancestral dos deformadores, como o definiu, dez anos mais tarde, Maurice Denis.<sup>8</sup> *A alegria de viver*, que Matisse expôs, em março de 1906, inspirava-se exatamente no quadro de Ingres sobre a Idade do Ouro.<sup>9</sup>

O *harém*, que Picasso pintou em Gósol, pode ser considerado uma resposta tanto a Ingres quanto a Matisse.<sup>10</sup> É possível supor que mesmo os desenhos sobre a teoria das proporções feitos por Picasso em 1907 tenham sido, em última análise, inspirados por Ingres: mas essa seria uma hipótese vaga. Antes de aprofundar a questão, é preciso fazer uma breve referência à discussão em curso sobre *Demoiselles d'Avignon*.

3. Esta entrou numa nova fase no início dos anos 70 com o ensaio de Leo Steinberg, “The philosophical brothel” [O bordel filosófico]. Dois pontos da interpretação de Steinberg parecem agora definitivos. O primeiro é a superação da interpretação proposta, no seu tempo, por Kahnweiler, que via em *Demoiselles* um quadro de transição para o cubismo. O segundo é a ênfase posta por Steinberg na agressiva sensualidade do quadro: um elemento, por muito tempo, surpreendentemente ignorado.<sup>11</sup> Muito mais discutível, no entanto, é a insistência de Steinberg na presu-

midada continuidade entre os projetos iniciais de Picasso e o resultado final.<sup>12</sup>

Antes de começar a trabalhar no quadro, Picasso decidiu eliminar tanto o estudante, que, nos esboços preliminares, entrava pela esquerda segurando um livro na mão (ou, na alternativa, um crânio) (ilustração 9), quanto o marinheiro, sentado no centro da cena, ocupado em confeccionar um cigarro de palha. Dessa forma, a historietta da qual partira Picasso — qualquer que fosse ela — desapareceu. No *post-scriptum* anexado à versão ampliada do ensaio, publicado em 1988, Leo Steinberg liquidou, como “reduccionismo simplista”, a interpretação proposta por William Rubin segundo a qual, ao pintar *Demoiselles d'Avignon*, Picasso teria sido inspirado pelo medo da sífilis.<sup>13</sup> Mas quem abriu o caminho para essa leitura espantosa, que transforma *Demoiselles* num quadro narrativo de tipo vitoriano, foi, é preciso reconhecer, o próprio Steinberg, quando propusera ver no estudante, no marinheiro identificado de forma conjectural com Max Jacob, e na homossexualidade deste último, vários indícios que permitem revelar o significado do quadro assim como o vemos hoje.<sup>14</sup> Mas, bem no início do seu ensaio, Steinberg havia oferecido um antídoto eficaz contra as desenfreadas conjecturas narrativas de Rubin com uma argumentação que merece ser examinada atentamente.

4. Steinberg aludira à tradicional oposição entre um modo narrativo, característico da pintura mediterrânea, e um modo não narrativo, característico da pintura do norte da Europa; e vira, na eliminação do estudante e do marinheiro, uma escolha trágica comparável à que fez Velásquez em *As meninas*. “Velásquez [...] como Picasso”, escrevia Steinberg, “voltou-se, ao mesmo tempo, para a tradição mediterrânea e para a setentrional”.<sup>15</sup>

Essa comparação, que negligencia a importância central que tem, em *As meninas*, o ato de pintar — um elemento ausente em

*Demoiselles*—, parece bem pouco convincente. Muito mais proveitosa é a alusão de Steinberg ao famoso ensaio de Alois Riegl (depois publicado em volume) sobre o retrato de grupo holandês.<sup>16</sup> Trata-se de um gênero decididamente não narrativo, que Riegl definiu como retrato de corporação, tanto masculina quanto feminina.<sup>17</sup> Nesse modelo inspiraram-se também as representações de homens e mulheres de condição social inferior, em voga a partir do século XVII, como as que povoam os quadros dos irmãos Le Nain (ilustração 10).

Os personagens representados pelos Le Nain em *A forja*, escreveu Sainte-Beuve, olham para fora do quadro como se tivessem sido surpreendidos por um visitante. Jacques Thuillier retomou essa observação, sublinhando que, com frequência, nos quadros dos Le Nain, o olhar fixo dos personagens “escancara o quadro na direção do espectador”.<sup>18</sup> Na sua análise de *Demoiselles d'Avignon*, Leo Steinberg fez, de maneira totalmente independente, uma observação análoga:

a unidade desse quadro, famoso por suas descontinuidades estilísticas internas, consiste sobretudo na consciência atônita de quem olha no momento de ser olhado.<sup>19</sup>

A predileção de Picasso pelos Le Nain é bem conhecida. Em 1917, ele pintou um *pastiche* baseado num dos seus quadros, *O retorno do batismo*.<sup>20</sup> Em 1919 ou 1920, pagou 6 mil francos por uma versão da *Pausa do cavaleiro*, a qual, na época, se considerava autêntica e que, hoje, se sabe que é uma cópia.<sup>21</sup> *Demoiselles d'Avignon*, ainda que muito diferente dos quadros dos Le Nain, compartilha, no entanto, da sua carência de dimensão narrativa. Uma descoberta recente pôs, mais uma vez, em destaque, de maneira indireta, a importância desse elemento.

5. Durante toda a sua vida, Picasso guardou fotografias; quando morreu, possuía 15 mil. Delas tirou, diversas vezes, estímulo e inspiração: uma relação imprevisível e complexa, como mostram dois exemplos escolhidos ao acaso entre os muitos apresentados na mostra memorável organizada, em 1917, pelo Museu Picasso de Paris (cf. ilustrações 11 e 12, 13 e 14).<sup>22</sup>

Nos arquivos do Museu Picasso estão conservados, entre outras coisas, quarenta postais feitos por Edmond Fortier, um fotógrafo que trabalhava em Dacar. A um deles, datado de 1906, é dedicado um capítulo do catálogo organizado por Anne Baldassari: *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928* [O espelho negro. Picasso, fontes fotográficas 1900-1928]. No subtítulo do capítulo reaparece, em toda a sua ambigüidade, a palavra *source*, “fonte”: “L’humanité féminine. Une source africaine des *Demoiselles d'Avignon*” (A humanidade feminina. Uma fonte africana de *Demoiselles d'Avignon*) (ilustração 15).<sup>23</sup> Mas o que quer dizer, exatamente, nesse contexto, “fonte africana”? E, se essa é mesmo uma “fonte”, até que ponto é legítimo defini-la como “africana”?

A essas perguntas deve-se responder separadamente, começando pela primeira. Mesmo os poucos exemplos indicados mostram, de forma evidente, que a relação de Picasso com a fotografia era de natureza eminentemente agressiva, nem um pouco diferente da que ele mantinha com qualquer obra de arte, aliás com qualquer imagem, do presente ou do passado. Somos levados, inevitavelmente, a pensar no famoso dito espirituoso que lhe foi atribuído: “Je ne cherche pas, je trouve” (Eu não busco, encontro). Tudo podia transformar-se numa fonte, numa *source*, para um homem que bem pode ser definido como *sourcier*, rabdomante.

Segundo Anne Baldassari, a reação de Picasso às fotografias de Fortier pode explicar, em última análise, a presença, sobre a qual muito se discutiu, de um elemento africano em *Demoiselles d'Avignon*. Mas as imagens de Fortier pertencem a um gênero especifi-

camente europeu, aliás colonial: trata-se de fotografias eróticas apresentadas como documentos etnográficos. Mas isso não basta. Essas mulheres africanas, olhadas por um francês e postas diante de um público de homens franceses, foram, preliminarmente, colocadas em frente do aparelho de acordo com fórmulas estabelecidas por uma tradição pictórica européia. Uma comparação com outras fotografias tiradas por Fortier, por exemplo a da mulher Malinké vista de perfil (ilustração 13), mostra que a pose frontal e a disposição artificial em duas filas tinham deixado pouco à vontade as mulheres sudanesas. Os seus rostos, solenemente abaixados ou então virados de lado com um sorriso embaraçado, são alguns sinais de uma resistência a um modelo, estranho e masculino, que lhes fora imposto.<sup>24</sup>

Um grupo de pessoas, dispostas em uma ou duas filas, que olham fixamente para o fotógrafo é uma característica recorrente das fotos “etnográficas”.<sup>25</sup> Trata-se de uma iconografia que deriva, em última análise, do retrato de corporação identificado por Riegl. Anne Baldassari sustenta que, acima de tudo, o que chamou a atenção de Picasso na fotografia de Edmond Fortier foi a disposição frontal do grupo de mulheres africanas.<sup>26</sup> Mas, se tudo transcorreu mesmo assim, seria preciso concluir que Picasso, com o instinto de rabinomante que lhe era próprio, tenha recorrido a uma tradição especificamente européia para liberar-se da impositação anedótica que assinalara a primeira fase do projeto do *Bordel*, rebatizado, depois, por Salmon, como *Demoiselles d'Avignon*.

6. Se se passa do nível sintático ao lexical — isto é: da disposição do grupo aos gestos das mulheres —, descobre-se que Edmond Fortier seguiu, ainda uma vez, um modelo inspirado na arte européia e, mais precisamente, na arte grega. As mulheres sudanesas haviam sido dispostas artificialmente para recriar uma espécie de friso do Pártenon (ilustração 16).

Abeirar-se de realidades não européias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada. É uma forma implícita e paternalista de racismo, que se torna explícita e agressiva toda vez que estátuas gregas ou romanas são justapostas hierarquicamente a fisionomias não européias: um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX.<sup>27</sup>

No caso de *Demoiselles d'Avignon*, encontramos-nos diante de uma justaposição de natureza completamente diversa. Como já se notou, a mulher no centro do quadro lembra uma figura helenística, filtrada da *Vênus* de Ingres ou do chamado *Prisioneiro moribundo* de Michelangelo (ilustração 7). Picasso teve a ocasião de ver ambos, no Louvre.<sup>28</sup> Os traços deformados e as cores fortes das duas prostitutas da esquerda provêm de outros mundos, das figurações africanas ou oceânicas. Sabe-se, com certeza, que Picasso refez essa parte do quadro após uma interrupção. As suas lembranças, confirmadas e precisadas pelas de Kahnweiler, permitem localizar as duas fases de trabalho respectivamente no início e no final da primavera de 1907. Em março, o colecionador Wilhelm Uhde falou a Kahnweiler de um quadro de Picasso estranho, espantoso, “um pouco egípcio”. Kahnweiler o viu e ficou desconcertado; depois, reviu-o várias vezes; em abril ou em maio *Demoiselles* (ainda sem título) havia adquirido a forma atual.<sup>29</sup>

Atual mas inacabada. Que se tratava de uma obra incompleta era, para Kahnweiler, óbvio: a violenta heterogeneidade estilística das duas figuras à esquerda (identificadas, depois, por ele, com o início do Cubismo), diante do restante, não permitia outra interpretação.<sup>30</sup> Como já se disse, essa interpretação, outrora canônica, está hoje, no geral, abandonada. Mas quanto ao significado da reelaboração do quadro, a discussão está aberta.

7. Até o final da vida, Picasso repetiu ter visto as estátuas africanas somente após *Demoiselles*, ao visitar o museu do Trocadéro, com Apollinaire. Mas após a morte de Picasso, o próprio portador dessa afirmação mudou de idéia.<sup>31</sup>

A afirmação de Picasso não é fidedigna. A sua primeira visita ao Trocadéro ocorreu, provavelmente, em março de 1907 e, desde o ano anterior, como sabemos por André Salmon, ele estava “coleccionando, apaixonadamente, máscaras negras”.<sup>32</sup> Mas daí a falar de influência há diferença! A relação, sugere Kahnweiler, deve ser invertida:

O período entre 1907 e 1909 tem sido definido como o “período negro” de Picasso. A definição é pouco feliz porque sugere uma imitação da escultura africana. Seria preciso falar, pelo contrário, de paralelo entre escultura africana, de um lado, e desenvolvimento autônomo de Picasso e de Braque, por outro. Um deles colecionava esculturas africanas, com certeza, mas isso aconteceu mais tarde, como sempre [...] Primeiro vem a criação; depois, aparecem os pais e os responsáveis.<sup>33</sup>

As repercussões do encontro, decisivo, com a arte africana foram profundas porque se inseriam num processo preexistente. Podemos reconstruir as suas etapas detendo-nos em alguns desenhos e esboços preparatórios, datáveis graças a elementos de caráter externo, selecionados no interior da grande massa de material ligado, direta ou indiretamente, com *Demoiselles*.

Como já se observou, no inverno de 1906-7, Picasso começou a refazer os desenhos em estilo ibérico do período precedente, traduzindo-os em “linguagem negra”. Às formas arredondadas, que evocavam estátuas esculpidas em pedra macia, sucederam-se formas duras e lapidadas, comparáveis a esculturas em madeira. Basta confrontar a mulher nua de pé, ligada ao estilo ibérico de Gósol,

recortada de um jornal no qual aparece a publicidade de uma festa de fim de ano e, portanto, não anterior a dezembro de 1906 (ilustração 17), com a face desenhada numa página da revista erótica *Le Vieux Marcheur* [O velho andarilho], datada de 23 de agosto de 1907 (ilustração 18).<sup>34</sup> Entre as duas, situam-se os desenhos ligados à teoria das proporções do corpo humano, dos quais se tratou no início. Alguns deles foram traçados no catálogo de uma mostra de Daumier que se inaugurou, na galeria Rosenberg, no dia 15 de abril e se encerrou em 6 de maio de 1907. Essas datas fornecem, além de um inquestionável *terminus ante quem non*, um verossímil *terminus ad quem*, que coincide com a reelaboração de *Demoiselles*. Picasso refletia sobre a teoria acadêmica das proporções bem no momento em que pintava os rostos e os corpos monstruosamente deformados das duas figuras à direita: uma contigüidade aparentemente paradoxal, sobre a qual vale a pena deter-se um pouco.

No momento em que os desenhos ligados à teoria das proporções foram expostos pela primeira vez (1988), Yves-Alain Bois os destruiu com algumas poucas frases irônicas nas quais adejava um certo incômodo:

o que poderia estar mais distante da versão final do quadro de Picasso do que esses graciosos exercícios de análise geométrica? Arrisco-me a dizer que se purgar desses procedimentos bastante acadêmicos era um passo necessário para alcançar a meta subversiva de *Demoiselles* (em que, não é preciso dizer, esses exercícios não têm lugar nem indiretamente).<sup>35</sup>

Picasso teria, portanto, retornado à sua própria educação acadêmica só para poder desfazer-se dela definitivamente. Nesse processo de liberação, o encontro com a arte africana teve uma função crucial. Bois vê

um conflito entre duas interpretações da arte africana descoberta por Picasso nesse período, baseadas, respectivamente, no puro desenho geométrico [...] e no elemento selvagem e apotropaico.<sup>36</sup>

Somente a vitoriosa manifestação do elemento selvagem teria permitido a Picasso enfrentar o tema do seu quadro: a reformulação do mito da Medusa, metáfora da castração.<sup>37</sup>

Bois, que, justamente, repele a tendência difusa de considerar Picasso como um mero transcritor de eventos biográficos, faz dele, a seguir, um transcritor de (inverificáveis) pulsões inconscientes. Inútil segui-lo nesse caminho. A distinção entre as duas interpretações das esculturas africanas é mais interessante mas insustentável. Picasso não tinha necessidade alguma de escolher entre elemento geométrico e elemento selvagem porque simplificação e deslocamento eram, para ele, dois aspectos inextricavelmente conexos, duas faces da mesma moeda.<sup>38</sup>

8. Podemos seguir essa dupla pesquisa a partir do período de Gósol. Desenvolvendo sugestões já formuladas por outros estudiosos, Pierre Daix chamou a atenção para uma série de retratos de Josep Fontdevila, um ex-contrabandista proprietário dos aposentos nos quais Picasso e Fernande viveram durante os meses em Gósol.<sup>39</sup> Fontdevila tinha já noventa anos. Na sua autobiografia, Fernande falou dele como “um homem de estranha, selvagem beleza”, que se afeiçoara a Picasso a ponto de tentar segui-lo até Paris.<sup>40</sup> Os desenhos que representam Fontdevila documentam o progressivo abandono do estilo linear “à moda de Ingres” do período de Gósol (ilustrações 19 e 20).<sup>41</sup>

A imagem de Fontdevila continuou a obcecar Picasso mesmo após o seu retorno a Paris, no outono de 1906 (ilustração 21). Somos levados a pensar na reelaboração do retrato de Gertrude Stein, feito por Picasso, na ausência do modelo.<sup>42</sup> No caso de Fontdevila, esse

processo de reelaboração se estendeu por um ano inteiro, chegando a resultados ainda mais radicais. Servindo-se do zigoma protuberante de Fontdevila como um fio condutor, Rubin e Daix mostraram como Picasso, pouco a pouco, sobrepôs a figura do velho contrabandista e a de André Salmon. Assim como nas imagens heterogêneas de Galton, vemos aflorar uma estrutura profunda, simplificada, comum a ambas (ilustrações 23-26).<sup>43</sup> Um caderno datável do período entre o final de junho e julho de 1907 mostra como o deslocamento dos planos simplificados e rugosos da cabeça de Fontdevila gerou, a poucas páginas de distância, a primeira idéia do horrendo riso da prostituta agachada em *Demoiselles d'Avignon* (ilustrações 26-28).<sup>44</sup>

Josep Fontdevila teria, portanto, iniciado um processo de pesquisa que desembocaria numa deformação análoga à das máscaras africanas, então inacessíveis em Paris (ilustração 29). Por quê? Com base numa série de confrontos com fotografias tiradas da coleção de Picasso, Anne Baldassari sustentou que o velho contrabandista se transformara no ponto de encontro de um “complexo sincretismo visual”, para o qual confluíam mulheres africanas e guerreiros do Laos e da Oceania (ilustrações 15, 31 e 32).<sup>45</sup> Mas é possível formular uma hipótese diversa. Picasso — lê-se na introdução do catálogo das suas obras, publicado graças a Christian Zervos em 1942 — sabia que não é possível prescindir “daquilo que, de melhor, nos oferece a arte da Antigüidade”: por isso, desde 1906, se voltara para a escultura ibérica a fim de se libertar das coerções da Academia.<sup>46</sup> A declaração de Zervos, inspirada obviamente por Picasso, objetivava refutar a interpretação proposta por A. H. Barr Jr., segundo a qual a reelaboração da parte direita de *Demoiselles* (o quadro entrara no MoMA três anos antes) fora inspirada pelo encontro com a escultura africana. Mas os materiais que anunciam *Demoiselles d'Avignon* mostram que, nessa fase, a pesquisa solitária de Picasso versava não sobre a arte ibérica apenas,

mas também sobre a arte antiga no sentido mais amplo do termo: tão amplo que incluía tanto o que dela confluía para a tradição acadêmica, como a teoria das proporções do corpo humano, quanto o que a tradição acadêmica havia eliminado. Naquele período, Picasso freqüentava assiduamente o Louvre juntamente com Soffici.<sup>47</sup> A obsessiva pesquisa em torno da cabeça ossuda e do corpo vigoroso do velho Fontdevila poderia ter tirado proveito de uma escultura famosa que estava (e ainda está) exposta nesse museu: a cópia romana de uma estátua helenística do século III a. C. que, no início do século XVII, fora identificada como um retrato de Sêneca moribundo e, assim, restaurada com base nessa interpretação (ilustração 22).<sup>48</sup> Hoje, vê-se nela a representação de um velho pescador de origem africana, como indicam os seus traços faciais e o corpo de mármore negro. Estamos diante de uma imagem ligada a uma precisa hierarquia social e étnica. As veias inchadas e a face do velho (ilustração 33) sublinham o elemento grotesco que, com freqüência, na arte greco-romana, acompanhava as representações de indivíduos de condição plebéia, especialmente se de origem estrangeira.<sup>49</sup> Os traços exagerados e o corpo consumido do velho pescador africano poderiam ter ajudado Picasso a vislumbrar o núcleo das deformações africanas — embora bastante diversas de um ponto de vista formal — que transformaram o velho contrabandista catalão num dos “caminhos decisivos” que levaram a *Demoiselles*.<sup>50</sup>

O quadro, como se sabe, desconcertou profundamente aqueles que o viram. Em 1910, Gelett Burgess, o jornalista americano que foi o primeiro a publicar uma reprodução de *Demoiselles*, falou, com espanto, das “mulheres piramidais [de Picasso] e das suas caricaturas subafricanas”.<sup>51</sup> Até um crítico inteligentíssimo como Félix Fénéon exortou Picasso a dedicar-se à caricatura: uma tirada nem um pouco benevolente mas que, no entanto, tocava inconscientemente no signo.<sup>52</sup> Um desenho caricatural, elaborado provavelmen-

te por volta de 1899, em Barcelona, antecipa, literalmente, o riso distorcido (saído da fusão de Fontdevila com Salmon) da prostituta agachada à direita (cf. ilustrações 27-29).<sup>53</sup>

Que as caricaturas do período juvenil tenham aberto a Picasso “o caminho que levava à descoberta do primitivismo e da abstração” é um dado confirmado há tempos.<sup>54</sup> Os motivos são óbvios. Na caricatura, simplificação e deslocamento convergem agressivamente (ilustração 34).<sup>55</sup> Por meio de uma regressão psicológica controlada, a caricatura recupera uma camada sepultada, esquecida e domesticada da arte: a dimensão mágica da imagem.<sup>56</sup> Foi a própria dimensão mágica que sensibilizou Picasso no momento em que se encontrou diante das máscaras africanas do museu do Trocadéro: um encontro decisivo que reforçou algo que ele já sabia.<sup>57</sup>

Tudo isso não atenua o significado da viragem subversiva realizada por Picasso, muito pelo contrário: como ocorre, com freqüência, nas esferas artística e científica, o que a tornou possível foi um gênero ou um setor considerado menor.<sup>58</sup> Mas a caricatura pressupõe (assim como a sombra pressupõe a luz) o classicismo em geral e a teoria das proporções em particular.<sup>59</sup> Esta última Picasso contemplou não mais como um obstáculo do qual se liberar mas antes como um instrumento de pesquisa precioso. As experiências de deformação fisionômica, tão próximas das esculturas africanas, feitas sobre os traços de André Salmon, evocavam uma página do tratado de Dürer sobre a teoria das proporções do corpo humano (ilustrações 35 e 36).<sup>60</sup> E o próprio Dürer, um dia, falou com admiração dos desenhos dos astecas e da *habilidade* de quem os havia executado.<sup>61</sup>

“As imagens da Polinésia e do Dahomey”, escreveu André Salmon, “lhe pareciam racionais.”<sup>62</sup> Um dito espirituoso só na aparência paradoxal: foi a tradição clássica que construiu o primitivismo.<sup>63</sup>

9. Diálogo entre culturas, multiplicidade cultural: o caso analisado aqui recorda-nos uma evidência que está hoje, no geral, esquecida, a saber: nem todas as culturas dispõem do mesmo poder. O que tornou possível a apropriação das culturas figurativas não européias por parte de Picasso foi o colonialismo. O uso e a deformação dos postais eróticos e colonialistas de Fortier por parte de Picasso têm um significado simbólico. Mas Picasso conseguiu decifrar os códigos das imagens africanas (inclusive as que não lhe eram ainda materialmente acessíveis) graças à capacidade inclusiva, real e potencial, da tradição figurativa na qual ele crescera. A justaposição de vestígios clássicos e de elementos inspirados em tradições figurativas não européias em *Demoiselles d'Avignon* era, certamente, e de forma radical, estranha ao exotismo e ao racismo. Mas, indiretamente, aquela justaposição dava testemunho da força de uma tradição cultural que havia fornecido justificações ideológicas e instrumentos intelectuais para a conquista do mundo pela Europa. O choque entre culturas figurativas heterogêneas, posto em cena por Picasso, em *Demoiselles d'Avignon*, recapitulava, simbolicamente, aquele processo histórico.

10. Não menos heterogênea é a associação entre Aby Warburg e Picasso que serve de introdução a este capítulo. No plano social, é impossível imaginar dois indivíduos mais distantes: de um lado, o descendente de uma grande família de banqueiros de Hamburgo, de outro, um jovem pintor de Málaga que tinha, nas costas, alguns anos vividos nas mais duras condições.

Warburg não era, nem um pouco, indiferente à pintura contemporânea, como mostra o seu interesse pela obra de Franz Marc; mas não parece que se tenha interessado por Picasso. A presença de Warburg neste contexto está ligada à sua viagem americana de 1895-6. No seu transcurso, Warburg visitou algumas aldeias habitadas pelos índios pueblo, recolhendo informações sobre a sua cultu-

ra e, particularmente, sobre os seus ritos. As anotações, as fotografias e os registros vinculados a essa pesquisa constituíram a base da conferência sobre os ritos da serpente dos Pueblo que Warburg, após ter passado muitos anos mergulhado numa doença de natureza psicológica, fez, em 1923, para os outros pacientes da clínica de Kreuzlingen, dirigida por Ludwig Binswanger.<sup>64</sup> A epígrafe da conferência de Warburg, que foi publicada só depois de sua morte, era uma citação modificada de dois versos da segunda parte do *Fausto* de Goethe (vv. 7742-3): “É como folhear um velho livro: / Atenas e Oraibi, todas são primas” (*Es ist ein altes Buch zu blättern/ Athen, Oraibi, alles Vettern*). Em Oraibi, uma aldeia perdida, cavada num rochedo, Warburg havia recolhido testemunhos sobre o rito da serpente dos Pueblo. Em 1920, usara os versos de Goethe, na sua versão autêntica — “do Harz à Grécia, todas são primas” —, como epígrafe do seu grande ensaio sobre Lutero e as profecias astrológicas.<sup>65</sup> Substituindo Harz por Oraibi, o fundador de uma biblioteca dedicada ao estudo do *Nachleben* da tradição clássica sublinhava a necessidade de estender a análise dos fenômenos culturais para além dos confins não só do Mediterrâneo mas de toda a Europa. O choque com os indígenas pueblo permitiu a Warburg analisar o Renascimento italiano numa perspectiva vigorosa e originalíssima, hoje mais viva do que nunca.<sup>66</sup>

As categorias cognitivas, usadas por Warburg para formular a sua abertura cultural, faziam parte, com certeza, de uma tradição específica: basta pensar nas afinidades morfológicas, teorizadas por Goethe, que inspiraram o grandioso projeto intitulado “Mnemosine”. A multiplicidade cultural deve ser formulada numa linguagem específica: se for diluída num esperanto incolor, a própria multiplicidade desaparece. Mas quem vai falar essa linguagem específica? Só uma pequena parte daqueles que, em princípio, teriam o direito de fazê-lo. Voltemos, ainda uma vez, às relações de

[illegible]

No tempo de *Demoiselles d'Avignon*, como já se viu, Picasso não estava ainda obcecado pelas datas. Mas isso não infirma o valor exemplar do caso analisado aqui. No passado, a palavra *exemplum*, assim como o seu correspondente grego, *paradeigma*, denotava um modelo no sentido moral. Mais recentemente, “modelo” e “paradigma” adquiriram uma dimensão cognitiva. A capacidade de Picasso de transformar as coerções em desafios e os desafios em escolhas era, certamente, fora do comum. Mas coerções, desafios e escolhas fazem parte da vida de todos. A atormentada gênese de *Demoiselles d'Avignon* pode ser considerada como um modelo, simplificado (como é próprio dos modelos) pela ação humana em geral.

A high-contrast, black and white photograph of a person's face, heavily shadowed and obscured by their hand, suggesting a state of distress or despair.

136